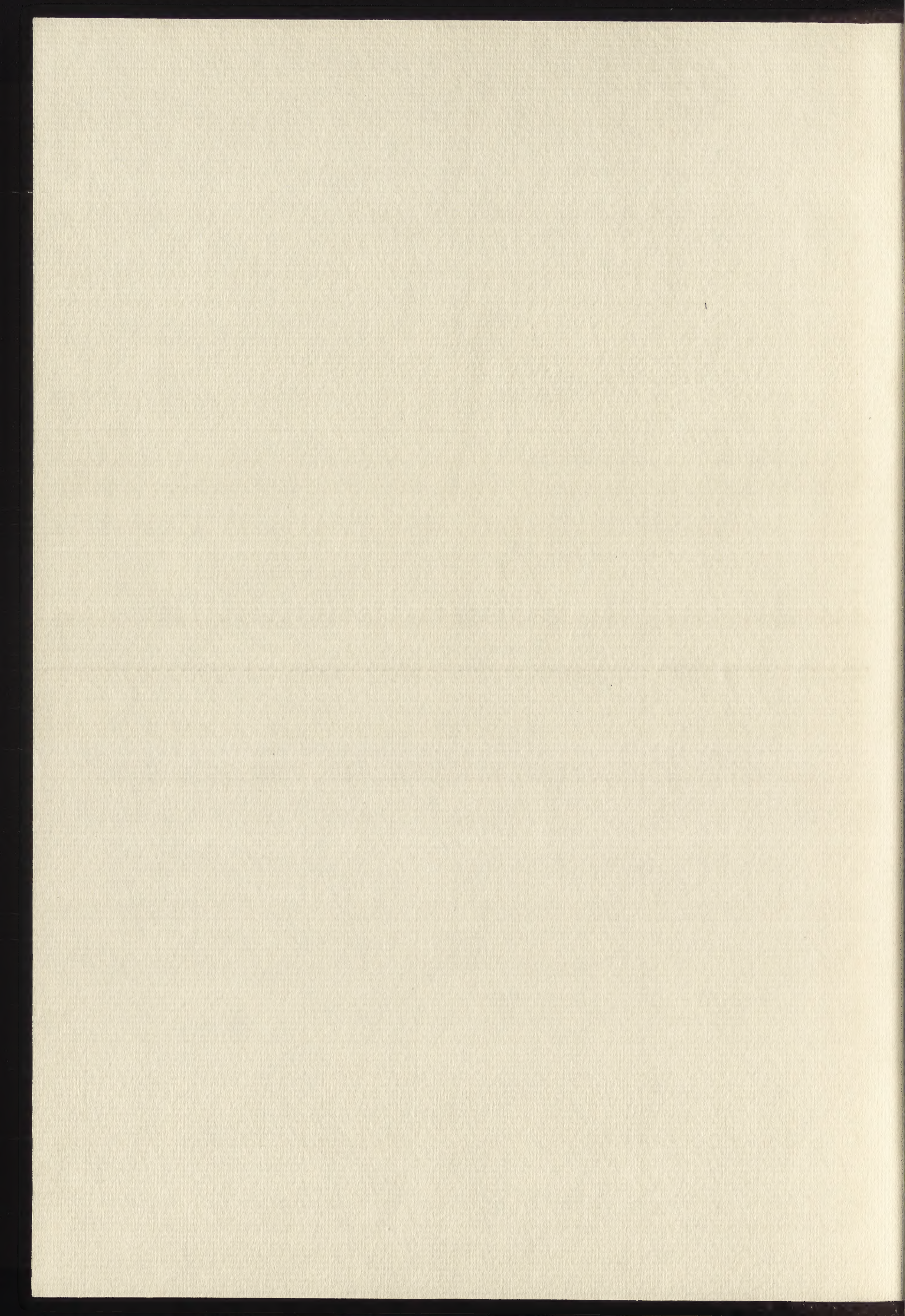


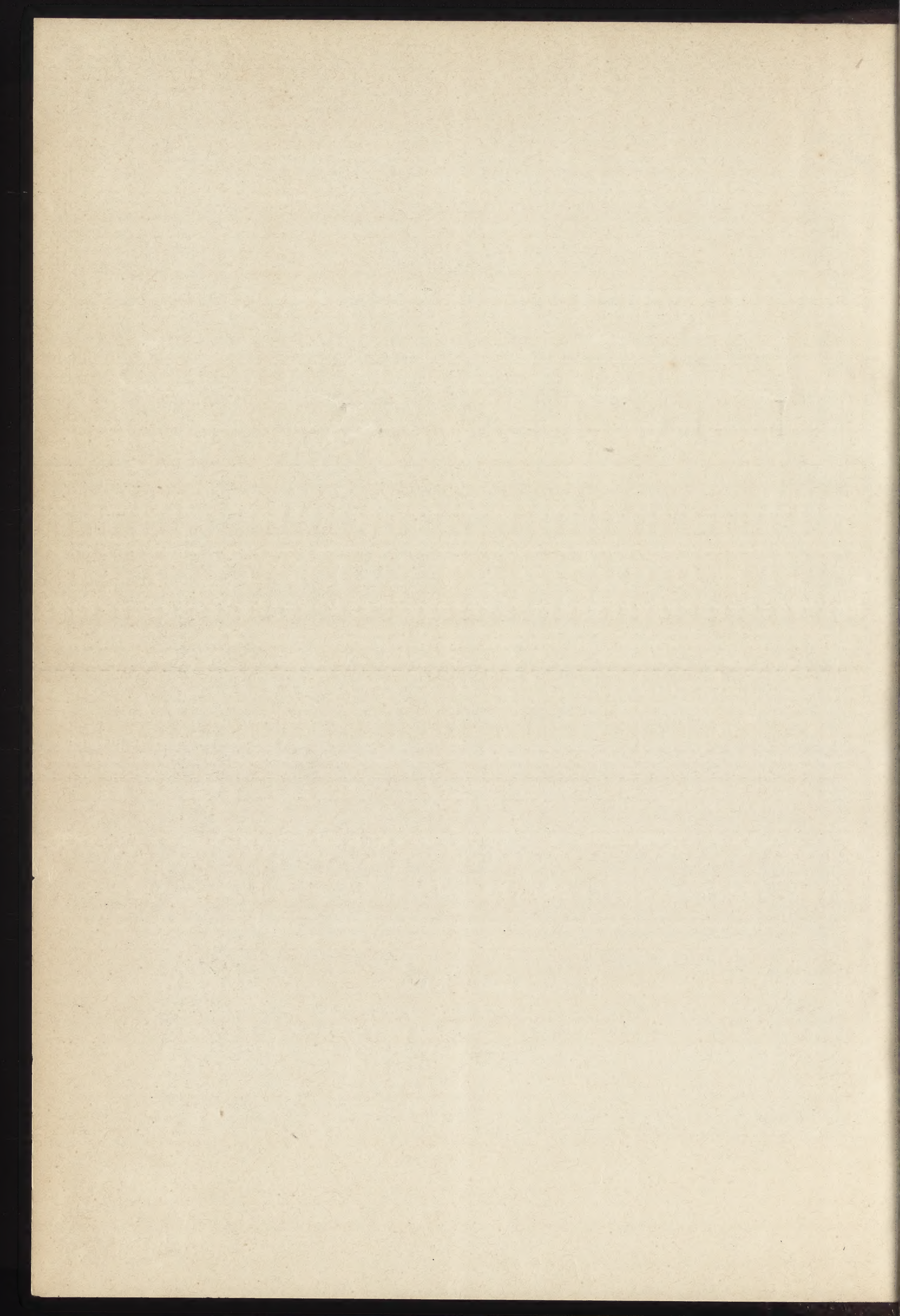
ZEITSCHRIFT für CHRISTLICHE KUNST



HERAUSGEGEBEN V. ALEX. SCHNUETGEN I. COELN

JAHRGANG XIII

DRUCK V. VERLAG V. L. SCHWANN I. DUESSELDORF.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

—•—

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN.
DOMKAPITULAR IN KÖLN

1900. XIII. JAHRGANG. 1900.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1901.

Inhalts-Verzeichniss
zum XIII. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst".

I. Abhandlungen.

II. Nachrichten.

III. Bücherschau.

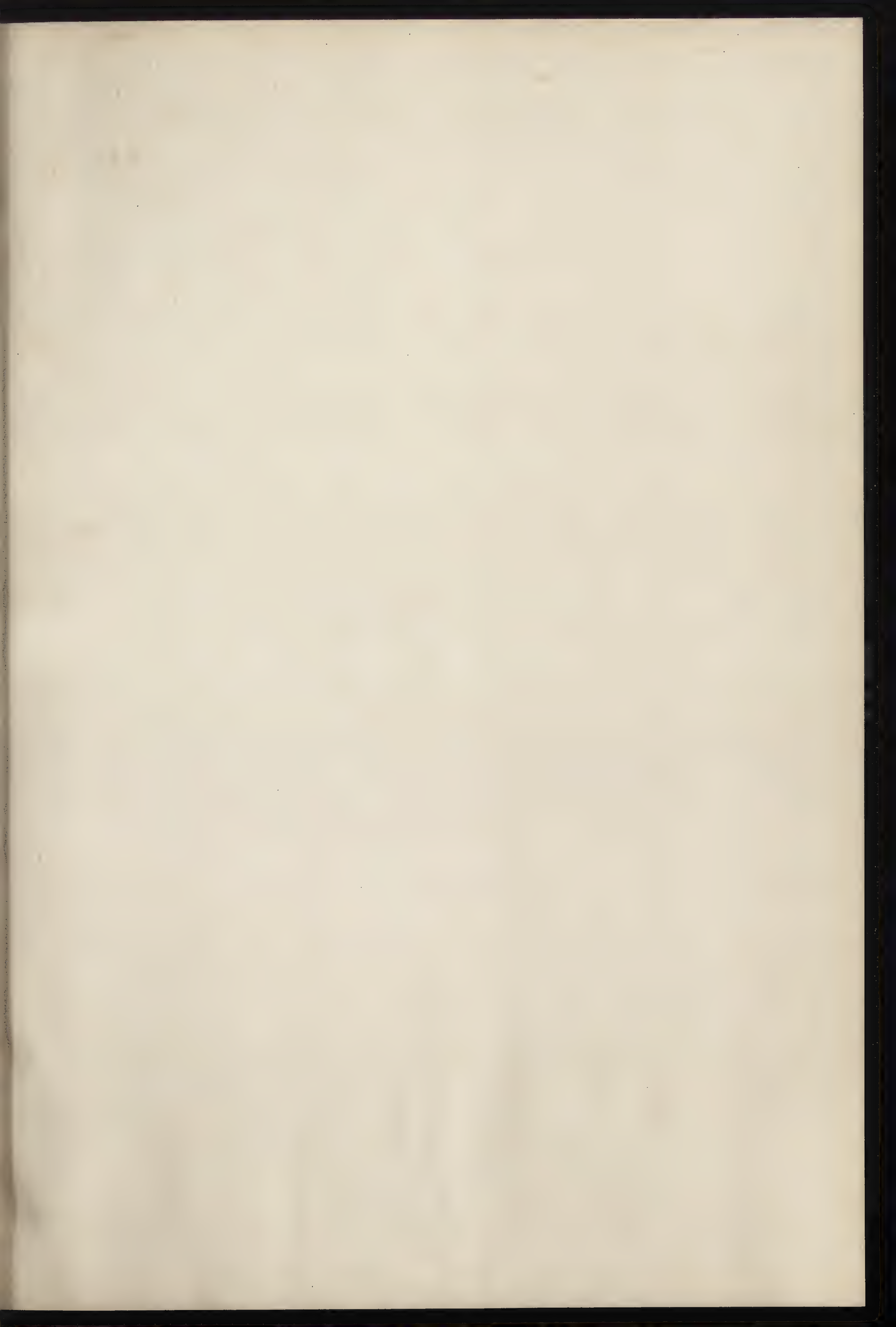
IV. Abbildungen.

Alphabetisches Register.

* zeigt an, dafs der Text illustrirt ist. — A. = Anmerkung. Jh. = Jahrhundert. Slg. = Sammlung.
Verweisungen in eckigen Klammern beziehen sich auf die früheren Bände der Zeitschrift und sind Berichtigungen oder Ergänzungen der vorhergehenden Register Die römischen Ziffern verweisen in diesen Fällen auf die Jahrgänge.

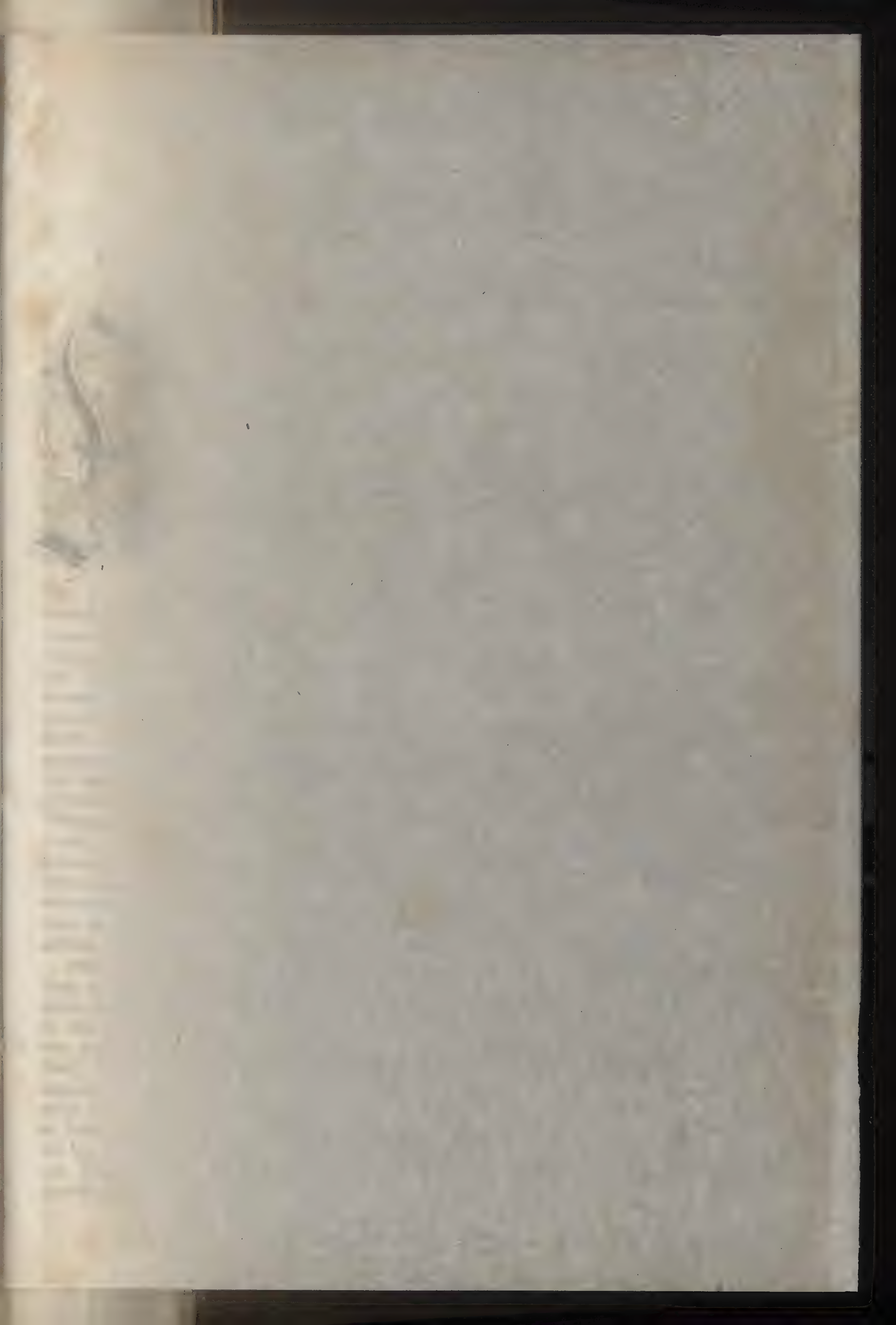
Verzeichnifs der besprochenen Bücher und Kunstblätter.







Altkölnische (gewebte und bestickte) Bortenfigur
im Kunstgewerbemuseum zu Köln.



Abhandlungen.

Die altkölnische Borte.

Mit Farbendrucktafel.



Als Zierstreifen für Paramente waren in der hoch- und spätgothischen Periode, besonders am Niederrhein, die sogenannten Kölnischen Borten beliebt, (welche in dieser Zeitschrift wiederholt, so Bd. II Sp. 71 und 72; Bd. XI Sp. 217 erwähnt wurden). Diese Bezeichnung ist ihnen erst vor einigen Jahrzehnten beigelegt worden; wohl nicht mit Unrecht, denn für ihre Entstehung in Köln sprechen mehrfache Gründe. Abgesehen davon, dafs sie gerade in Köln und Umgegend, den Rhein hinunter bis Xanten und hinauf bis Koblenz, am meisten vorkommen, weisen auch die eingewirkten Stifterinschriften, die sich vereinzelt auf denselben finden, zum Theil auf kölnische Geschlechter wie geyen, pennink etc. hin. Dazu kommt, dafs von den dargestellten Heiligen manche dem kölnischen Kalendarium entlehnt sind, wie Gereon, Ursula, Cordula, Caecilia, (Laurentius, Petrus), und die ganze Art ihrer künstlerischen Behandlung: Ausdruck, Kostüm, Bewegung, Faltenwurf an die Figuren des Meisters Stephan und seiner Schule erinnert, auf welche die Vorlagen zu den eingewebten Gestalten wohl zum gröfsten Theil zurückgeführt werden dürfen.

Dafs in Köln die Bortenwirkerei schon am Ende des XIV. Jahrh. betrieben wurde, beweist ein im städtischen Archiv erhaltener kurz vor 1400 zu datirender Brief (vergl. Mittheilungen aus dem Stadtarchiv von Köln Heft XXVI S. 36, [344]), auf den Herr Dr. Keussen mich aufmerksam zu machen die Güte hatte. In demselben wird Willem von Bumbel „bordurwirker" zu Köln von Steffain Unger „bourdurwirker" des Kg. von Frankreich, des Herz. (Philipp) von Burgund etc. gebeten, wenn Bernart „bourdurwirker" (des Herzogs von Burgund) oder sein Geselle Mertin, „ein schilder", nach Köln kommen, sie nicht fortfahren zu lassen vor der Rückgabe der dem Herzog gestohlenen (von Stephan gemalten) Altartafel. Aufser der Existenz des kölnischen Bortenwirkers ergibt sich hieraus seine Verbindung mit dem burgundischen Fachgenossen und der Zusammenhang derselben mit den „Schilderen", die in derselben Angelegenheit (345) unter Beifügung der „Wappenstickeren" genannt werden. Dem Anscheine nach haben mit diesen die Bortenwirker Zunftgemeinschaft gehabt, da sie eine eigene Zunft nicht gebildet haben. Vielfache Konkurrenz scheint ihnen von den Klöstern und Konventen, namentlich den Beghinen, bereitet worden zu sein, da der Rath für deren Betrieb wiederholt beschränkende Bestimmungen erlassen hat zum Schutze der Weber und Wappensticker. Als letztere im Jahre 1482 in das Kölner Kloster Grofs-Nazareth mit Gewalt eingebrochen waren, um auf bezügliche Contrebande zu fahnden, verfügte der Rath sehr nachsichtig, dafs das Wappenstickeramt in Zukunft nur noch im Beisein der mit der Kontrolle betrauten Rathskommission Haussuchung in den Klöstern und Konventen halten dürfte. In diesen konnten gerade solche Borten, für deren Anfertigung bei deren geringer Breite ein kleiner Webstuhl ausreichte, leicht hergestellt werden, und die fast ausschliefsliche Verwendung derselben im kirchlichen Dienste mochte dieser angenehmen und lohnenden Arbeit einen besonderen Reiz verleihen. Uebrigens hing die Breite der Borten wesentlich von deren Bestimmung ab, ob sie nämlich den Dalmatiken, Kaseln oder Chormänteln als Zierstäbe, den letzteren gar als Schild dienen sollten, der 45 *cm* erforderte. Dafs dieses Mafs auf den Bortenstühlen nicht zu erreichen war, beweisen die wenigen erhaltenen Exemplare, so das Bd. XI S. 217 u. 218 dieser Zeitschrift abgebildete, welches aus zwei je $22^1/_2$ *cm* breiten Stücken zusammengesetzt ist. Die Dalmatikenstäbe variiren zwischen 5 und $7^1/_2$ *cm*, die Kasel- und Pluvialstäbe zwischen 10 und $14^1/_2$ *cm*, und bei den einen wie bei den anderen hat die fortschreitende Entwickelung der Paramente,

die sich sonst bekanntlich durchaus nicht mit deren stofflicher Ausdehnung deckt, die Erbreiterung der Borten im Gefolge gehabt. Querborten, deren Höhe die Breite der Kaselstäbe theilt, wurden an den Tunicellen als kurze Verbindungsstreifen zwischen den aufsteigenden Borten, an den Mefsgewändern zur Gewinnung des Horizontalkreuzbalkens, an den Antipendien als oberer Abschlufsfries verwendet.

Auf welchem Wege die Bortenfabrikation in Köln, wo sie erst um die Mitte des XIV. Jahrh. eingeführt zu sein scheint, Eingang gefunden hat, ob direkt aus Italien, oder auf dem Umwege über Burgund, läfst sich nicht bestimmen. Aus dem grofsen Textilbetrieb, den die Normannen durch die Ausbeutung der arabischen Weber auf Sizilien, namentlich in Palermo im XII. Jahrh. eingerichtet hatten, gelangten nicht nur die gemusterten golddurchwirkten Seidenbrokate, sondern auch die feinen Goldbörtchen in die Rheinlande, wo die Stickerei emsig gepflegt wurde, aber dem stets wachsenden Bedürfnisse nach Zierstreifen für die liturgischen Gewänder nicht mehr zu genügen vermochte. Die Weberei mufste ergänzend eintreten, und neben den überlieferten geometrischen, vegetabilischen, animalischen Musterungen, welche in vornehmster Zeichnung und Technik die durchweg schmalen sizilianischen Borten kennzeichnen, machten besonders die heraldischen Abzeichen sich geltend, die um die Mitte des XIII. Jahrh. ihre Herrschaft begannen. Ganz feine, nur aus Seide und metallischen Goldfäden gewirkte Haute-lisse-Streifen von mäfsigen Dimensionen eröffnen den Reigen, um bald, etwa gegen die Mitte des XIV. Jahrh., den Stäben Platz zu machen, deren Kette aus Hanf- und Seidenfäden besteht, während Seide und cyprischer Goldfaden den Einschlag bilden. Dank dieser urgesunden, kräftigen Elemente und ihrer ungemein soliden Bindung haben diese Stäbe sich bis heute mit einer solchen Zähigkeit behauptet, dafs manche von ihnen, also diejenigen, die nicht allzusehr strapazirt oder mifshandelt worden sind, noch immer im Gebrauche sich befinden, theilweise auf neuen Stoff übertragen.

Die Verzierungen dieser kölnischen Borten, deren Einschufs nur ausnahmsweise blos in Seide bestand, weichen von denen der gleichzeitigen italienischen Borten, die im Anfange des XV. Jahrh. vorwiegend mit metallischen Goldfäden durchschossen, in der zweiten Hälfte desselben zumeist nur aus Seide gewebt wurden, sehr erheblich ab, indem auf diesen Inschriften fast ganz fehlen, das Ornamentale verschwindet gegenüber den figuralen Darstellungen, für welche vornehmlich die florentinischen und sienesischen Meister die Vorbilder besorgt haben. Die kölnischen Borten, wenn sie rein ornamentaler Art sind, werden fast nur von Bäumchen, Rosetten, Wappenschildchen und Inschriften beherrscht und die Art, wie diese gefärbt, gruppirt, geschieden sind, wirkt sehr gefällig, indem auch die freibleibenden gröfseren Goldpartien durch den milden Glanz des cyprischen Goldfadens und seine mannigfaltigen Reflexe reichen Glanz entfalten, ohne zu blenden, oder zu verblüffen. Die feineren Borten sind auch von fortlaufenden Rankenzügen beherrscht, die durch ihre kräftige Abbindung weithin wirken, durch ihre harmonische Verschlingung und glückliche Vertheilung sehr dankbare Motive. Der Grund, nur selten in farbigen Zonen mit Goldinschriften gegliedert, ist zumeist Gold; die Inschriften bestehen fast immer in blauen Minuskeln die pflanzlichen Motive in strengstilisirten Bildungen rother und grüner Farbe mit spärlicher Verwendung von Gelb und Weifs, welche sich auf die den Grund reizvoll belebenden Blümchen vertheilen. Die zonenmäfsige Scheidung ist die gewöhnliche, und hierbei hat die Nadel fast nur zur Ausfüllung der Wappenschildchen mitgewirkt, äufserst selten zur Markirung der Ornamente, welche kräftig genug gefärbt und namentlich stark genug abgebunden sind, um weiterer Betonung nicht zu bedürfen. In stärkerem Mafse ist sie bei der Belebung der ovalen Rankenbildungen zu Hülfe genommen, zumeist, um die Konturen zu verstärken, bei denen zuweilen sogar der Pinsel hat nachhelfen müssen, wie bei italienischen Applikationsstickereien der Frührenaissance. Zur Ausfüllung dieser sehr dekorativ und äufserst harmonisch wirkenden Rankenmandorlen wurden mit Vorliebe Minuskelinschriften und Wappen gewählt, aber auch sehr geschickt eingefügte Standfiguren, bei denen die Karnationsparthien und Haare, auch die Attribute und Gewanddessins sowie verschiedene Futterumschläge durch Platt- und Ueberfangstich bewirkt wurden. Gruppendarstellungen kommen nur vereinzelt, auch erst in der letzten Periode der Bortenherrschaft gegen Mitte des XVI. Jahrh. auf Querborten vor, und auf ihnen dominirt die Stickerei

derart, dafs die Weberei eigentlich nicht viel mehr als die Grundlage für sie geboten hat, fast nur den Goldgrund. Als der höchste Grad der durch Verschmelzung der Weberei und Stickerei gewonnenen figuralen Ausstattung erscheint die architektonische Anordnung, also die Folge von breit und dekorativ behandelten Baldachinen, die durch einen Inschriftfries geschieden sind, in der Regel den Namen der unter den Baldachin gestellten Heiligenfigur.

Eine solche Arkatur ist durch den hier beigegebenen Farbendruck dargestellt, die genaue Nachbildung eines vom Kölner Kunstgewerbemuseum vor einigen Jahren erworbenen Originals, welches der Kunstweber Theodor Gotzes in Krefeld hat abzeichnen und reproduziren lassen, weil er die Fabrikation solcher Borten bereits ein Jahrzehnt mit ebenso grofsem Erfolg als Eifer betreibt und durch die Aufbietung des allerbesten Materials wie dessen sorgfältigste Behandlung beständig steigert im unmittelbarsten Anschlufs an die alten Vorlagen. Was diese charakterisirt: die klare, kräftige, einheitliche Zeichnung, die bestimmte harmonische Färbung, die derbe, reliefartige, mithin mächtige Wirkung, gibt auch den neuen Erzeugnissen den eigenartigen Reiz, den der Farbendruck nur unvollkommen wiederzugeben vermag. Der warme Goldton, der das Ganze beherrscht, wirkt brillant und doch nicht knallig, und die Lichter, die seine Ränder mit ihrer durch die Technik gebotenen scharfen Abbindung umspielen, schaffen liebliche Reflexe, zumal im Gegensatze zu dem ausgesprochenen Roth des Grundes, welches durch aufgenähte Pailletten gemildert wird. Aufgereihte Goldfäden markiren die wuchtig, aber nicht brutal, selbstständig und doch nur als Rahmen wirkende, durch die kräftigen Farben gemilderte Architektur, eingetragene Striche betonen die Konturen, und durch die eingestickten Einfassungen und Musterungen erhalten die Gewänder den zauberhaften Effekt, den nur die abgewogene Verbindung von Gold und Farbe zu schaffen vermag, indessen die körnige Grisailletönung dem Inkarnat seine zutreffende Färbung verleiht, welche es sofort als das Erzeugnifs der Nadel erkennen läfst. In den Gewölbekappen sind die zuweilen, wie bei dem vorliegenden Muster, mit dem Pinsel vorgenommenen Abschattirungen dankbare Hülfsmittel im Dienste der leichteren Gestaltung der Baldachinkrone und des harmonischen Zusammengehens. Erst auf der Grundlage der Stoffe, in einer gewissen Entfernung und bei den durch die Bewegung verursachten Reflexen, also im liturgischen Gebrauch verrathen diese Borten ihre Vorzüge und damit die Gründe, warum das spätere Mittelalter sie so gern verwendet hat.

Wir haben alle Veranlassung, sie zu übernehmen, zumal, nachdem die herrlichen alten Seiden- und Sammetbrokate ihre Auferstehung gefeiert und wieder vielfachen Eingang in die Kirchen gefunden haben. Diese kräftig gewebten und gemusterten Stoffe verlangen um so energischer gebundene und gefärbte Zierstreifen, die neben der dekorativen Wirkung den Ausdruck der frommen Intentionen ihrer Besteller und Stifter erreichen müssen. Freilich ist die Marschroute hier gebundener, als bei den Stickereien, bei denen jede Figur der Allgewalt der Nadel folgt, aber auch nur auf Grund einer nicht leicht zu beschaffenden Zeichnung und in der noch schwerer zu findenden Hand einer geschickten Stickerin. Da der Kartenapparat für jede zu webende Figur sehr umfänglich (bis 2000 Nummern) und kostspielig ist, so kann die Auswahl nicht gleich sehr grofs sein, und bei den Rankenborten mufs sie auch so genommen werden, wie der Webstuhl sie bietet, während die Arkaturborten Umstellungen, also eine gewisse Berücksichtigung der lokalen Bedürfnisse hinsichtlich der ikonographischen Auswahl gestatten. Dafür hat aber auch die Stickerin viel weniger Arbeit und weit leichteres Spiel bei viel gröfserem Effekt.

Eine ganze Kapelle (also Pluviale, Kasel und Dalmatiken) ist auf Veranlassung der Krefelder Handelskammer von Gotzes für die bevorstehende Pariser Ausstellung besorgt worden, hinsichtlich des Sammetbrokates wie der (mit 69 Figuren geschmückten) Goldborten den vollendetsten Schöpfungen der spätgothischen Glanzzeit vollkommen ebenbürtig, ja, in technischer Beziehung noch überlegen, indem z. B. die Cappa ohne Mittelnaht hergestellt ist. Möge dieser glänzend gelungene Versuch, die höchsten Leistungen der mittelalterlichen Textilkunst wieder zu erreichen, ja noch zu überbieten, die verdiente Anerkennung finden, ein Glied in der Kette der Veranstaltungen, das kirchliche Kunstschaffen neu zu beleben durch das Schöpfen aus den Heilquellen und Jungbrunnen seiner glorreichen Vergangenheit! Schnütgen.

Der Meister des heiligen Bartholomäus.

Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerschule.

II. (Schlufs.)

Mit Lichtdruck (Tafel I) und 2 Abbildungen.



Auf die zaghafte Sorgfalt der Erstlingswerke folgt im Entwicklungsgang des Künstlers meist eine zweite Stufe, wo der frische Sinn und die gewandte Hand die soeben erst erlangten technischen Fähigkeiten in ergiebiger Produktivität ausnutzen. Nach der angespannten Gedankenthätigkeit und dem subtilen Fleifs, welche sich vorher auf eine Meisterleistung konzentrirten, wirken nun nebeneinander vielfältige hastige Bestrebungen, um zu voller Selbständigkeit durchzudringen und das Gefundene und Erlernte eiligst zu verwerthen. Doch nur schrittweise nähert der Neuling sich der ursprünglichen lauteren Quelle aller Kunst und ganz allmählich gewinnt er die Gabe mit eigenen Augen Figurengruppen, Bewegungen, ganze Naturausschnitte lebendig zu erfassen und exakt wiederzugeben. Flüchtigkeit und Uebertreibungen gehören daher häufig zum Signalement gerade solcher fortgeschrittener Jugendarbeiten; eigenmächtige ziemlich willkürliche Umwandlungen verschleiern mühsam das Vorbild jener Kompositionen, die sich als mustergültig der Phantasie des Schülers dauernd einprägten.

Auch das Schaffen des anonymen Kölner Malers kommt nach den Erfolgen der frühen unsicheren Experimente in regen stetigen Flufs, aber trotz seiner eigenartigen ja bizarren Auffassungsweise gelingt es ihm nicht, sich vollkommen von seinen Lehrmeistern zu emanzipiren. Die Werke der folgenden Phase seiner Entwicklung bieten weitere Beweisstücke für die Anlehnung an Martin Schongauer wie an Roger van der Weyden.[1]) Bei der Ausbildung seines überfeinen Schönheitsideals vermengt sich mit eigener Naturbetrachtung dominirend die überkommene Formensprache. Aeltere Kunstwerke bestimmen seinen Geschmack, er vermag die eindrucksvollen Szenen genialer Meister nicht zu vergessen. Seine gestaltende Kraft bleibt allzu leicht an Einzelzügen haften. Er möchte ein jedes Bewegungsmotiv noch weit lebendiger hervorheben, den Liebreiz und Ausdruck in jedem Antlitz erhöhen. Der Aufbau komplizirter Gruppen macht ihm peinliche Schwierigkeit und so beruht der Werth seiner Bilder jetzt schon in der malerischen Durchbildung, in dem Reiz der frischen niederländischen Farbengebung, dem zarten Schmelz, in welchem fremde Erfindungen in umgewandelter, vielfach durchdachter Form bei ihm neu aufleben.

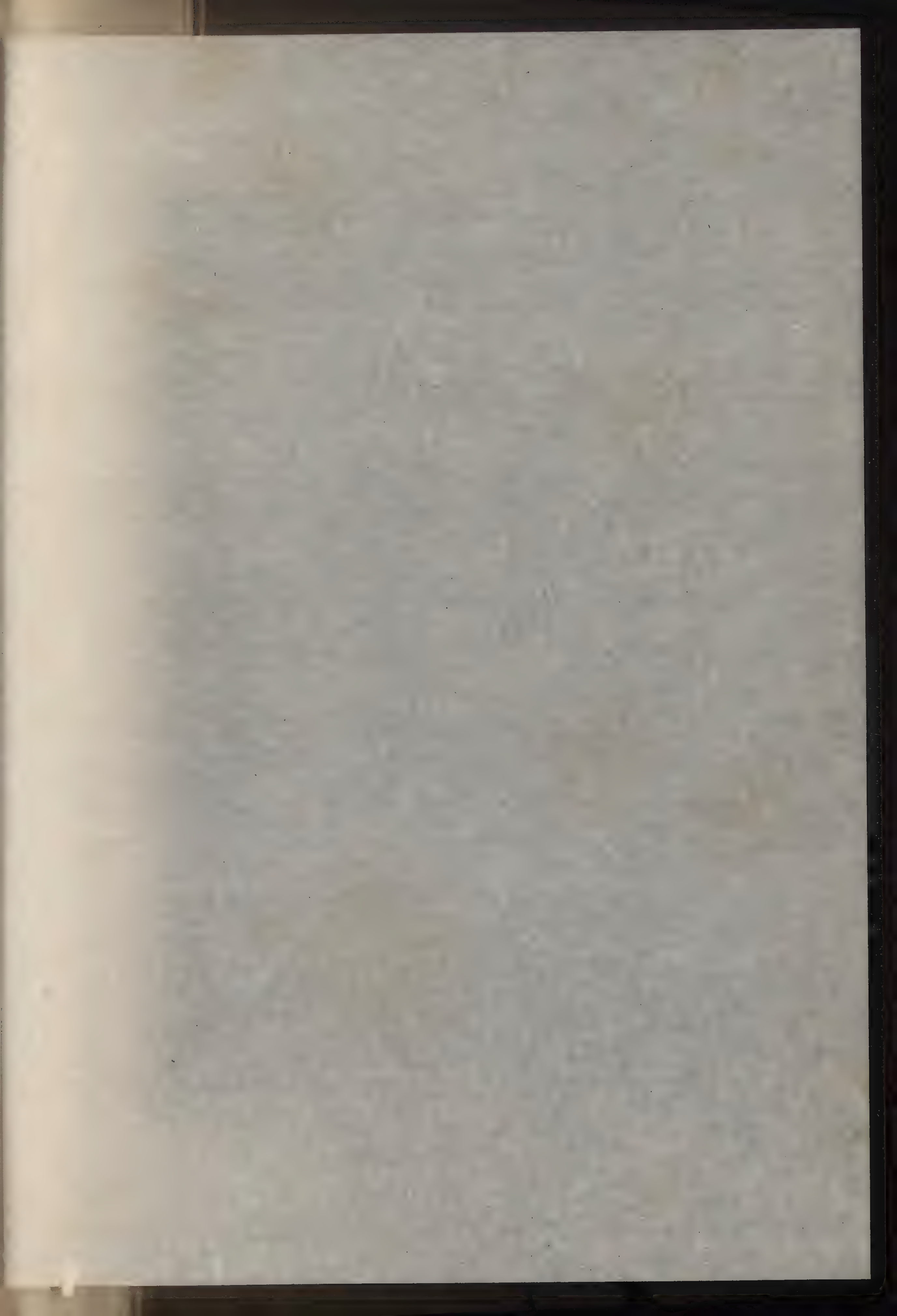
Gegenüber der minutiösen, sorgsam vertriebenen Behandlung des Triptychons von 1473 bedeutet die spätere „Anbetung der Könige" nicht in jeder Hinsicht einen Fortschritt. Dies Gemälde befindet sich ebenfalls in der Fürstlich-Hohenzollern'schen Sammlung zu Sigmaringen (Nr. 227) und wurde zuerst von Henry Thode mit Recht unserem Kölner zugewiesen. (Vgl. Tafel VIII des vorigen Jahrgangs.)

Mit der Madonna des Rile-Altärchens theilt das Bild den engen Anschlufs an den Colmarer Meister. Bei der bezugreichen Vereinigung vieler Figuren zu einer abgerundeten Komposition bedarf der junge Maler noch einer Stütze. Herr Hofrath Gröbbels machte mich vor dem Bilde sogleich darauf aufmerksam, dafs die schlanke Figur des Mohrenkönigs und der hinter ihm am Boden kauernde Diener, welcher vorgebeugt das Futteral des goldenen Bechers, des kostbaren Weihegeschenks seines Herrn, in den Rucksack zurückschiebt, genau in allen Einzelheiten dem Kupferstich Schongauers (B. 6) entlehnt ist. Der eingehende Vergleich zwischen Stich und Gemälde läfst noch weitere Reminiscenzen erkennen, die gesammte Anordnung scheint von der Erfindung Martin Schongauers abhängig.[2])

So wiederholen die beiden bildnifsartigen Jünglingsgestalten rechts auf der Tafel das Bewegungsmotiv zweier Gefolgsleute, von denen auf der Vorlage der langbärtige Turbanträger Schwert und Mantel seines Gebieters hält, während sein Genosse ihn an der Schulter fafst, um ihm eine Bemerkung zuzuflüstern. Die Abweichungen des Kölners von der einfachen

[1]) Der Vermuthung Franz Dülberg's, dafs den Bartholomäusmeister auch Beziehungen mit Geertgen van St. Jans verbinden, fehlt jeder Beweisgrund. Franz Dülberg „Die Leydener Malerschule", Berliner Dissertation (1899). S. 39.

[2]) Martin Schongauer, Anbetung der hl. Dreikönige (B. 6) Reproduktion der Reichsdruckerei, Cliché im Sammelwerk »Das Kupferstichkabinet«, Umrifsstich bei Förster »Denkmale« X.



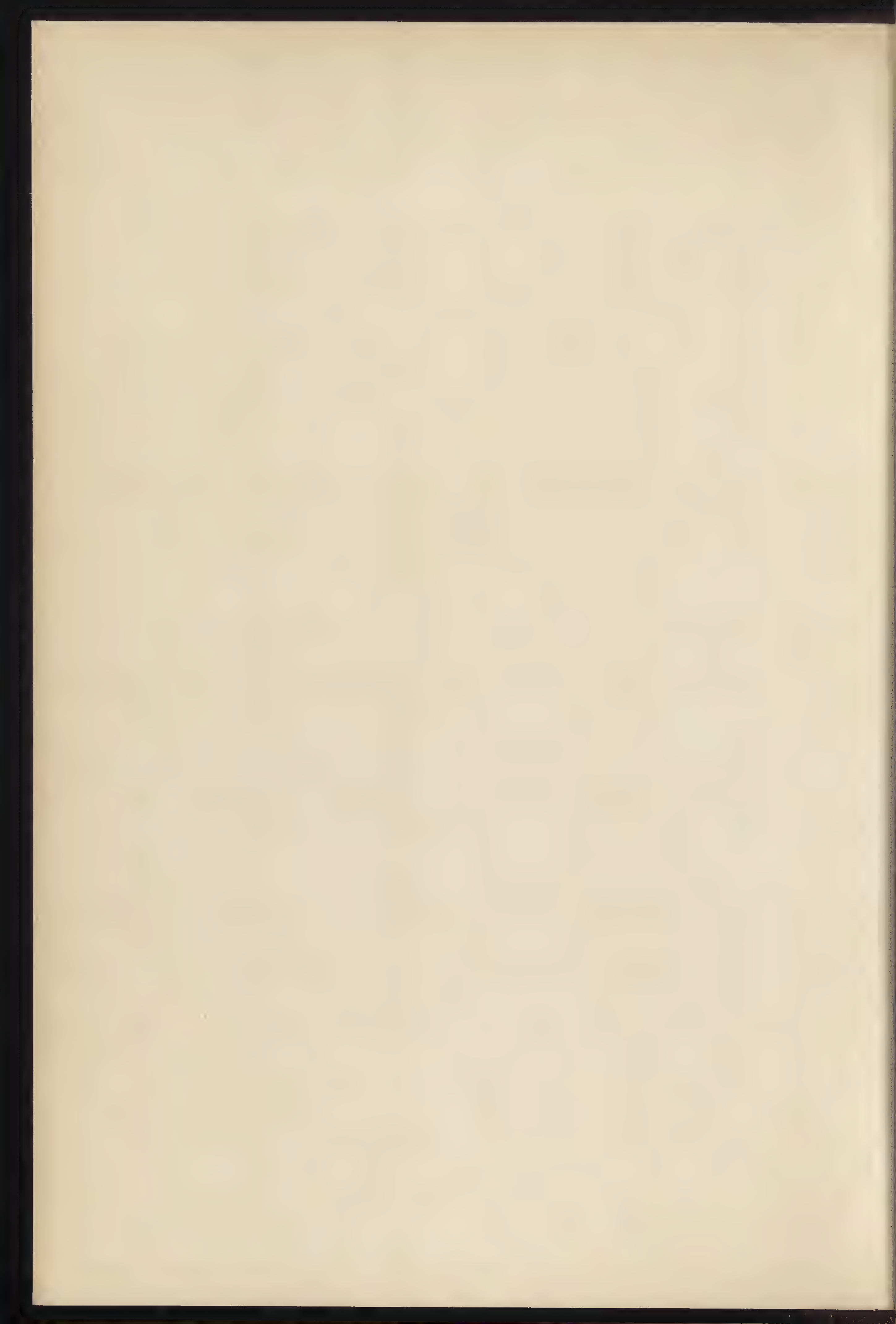
Der Meister des [illegible]

[illegible]

[illegible] Anschluss an den [illegible] beziehungsreichen Vereinigung [illegible] diese Maler noch einer [illegible] [illegible] bemerkenswert, dass [illegible]



Meister des hl. Bartholomäus: Christi Kreuzabnahme.
Privatbesitz in England.



folgerichtigen Gruppirung im Stich müssen leider als ebensoviele Mifsgriffe bezeichnet werden.

Es genügte ihm nicht, wenn der greise Magier schlicht vor der Madonna kniet und mit gefalteten Händen den Erlöser auf ihrem Schoofs anbetet. Er strebt nach einem zärtlichen inbrünstigen Ausdruck der Verehrung und Hingebung. Maria reicht das nackte Christkind huldvoll zum Fufskufs dar. Mehr schwebend wie gestützt naht dem König liebkosend und segnend das Knäblein, dessen weicher Leib mit langem Rumpf und kurzen schwächlichen Beinchen dem Maler recht unglücklich mifslang. Melchior in schimmerndem Ornat drängt sich ebenfalls voll Ungeduld mit seiner Gabe heran. So entstand in der Mitte des Bildes die Lücke, welche die Komposition in zwei dichtgedrängte Figurenmassen scheidet. Das sanfte, von Bart und Locken umflossene Antlitz des zweiten Magiers bei Schongauer, der hier seinen Platz hatte, verwerthete der Bartholomäusmeister bei seinem schüchternen Nährvater St. Joseph. Um den Schauplatz im Innern einer Ruine anzudeuten, öffnet er zwischen etlichen Mauerpfeilern den Blick in eine weite hügelige Landschaft, auf deren Triften Lämmer weiden. Hinter einer Säule schaut ein ältliches Ehepaar, vermuthlich die Stifter, andächtig in das Heiligthum herein.

Die feierliche Würde des festlichen Gepränges in Schongauers Darstellung wurde vom Kölner in eine erregte sentimentale Gefühlsweise umgestimmt. Die zierlichen Gestalten sind eingehüllt in den Prunk und die leuchtende Farbenpracht der vlämischen Schilderkunst.

Eine Reinigung, welche Professor Hauser in München mit dem Stück vornahm, brachte die anziehenden Qualitäten des Gemäldes wieder zum Vorschein, neben dem hellen Inkarnat die lichten und tiefen Farben der mannigfachen kostbaren Gewänder, die Prunkwaffen, glitzernde Stickereien, Perlen, reichgemusterte Brokatstoffe und den Glanz des aufgesetzten Goldes an Ornamenten und Gefäfsen. Die weiche, flüssige Behandlung, die Transparenz der Farben, die anschauliche Wiedergabe vielfältigen Details mildert unser Urtheil über die geringe Erfindungsgabe des jungen Autors.

Eine ähnliche Unbeholfenheit in Dingen der Komposition und derselbe Ausdruck gezierter Verschämtheit findet sich auch in der Darstellung der Hochzeit zu Cana, die vor Jahren für die Königl. Gemälde-Gallerie zu Brüssel erworben wurde. Die Gruppirung hat dem Künstler hier wenig Sorge bereitet. Er versammelt steif und gemessen seine schmächtigen Gestalten beim Mahl um den gedeckten Tisch und läfst sie staunend zu Christus hinüberblicken, der sich seitwärts niederbeugt, um durch seinen Segen das Wasser in Wein zu verwandeln, das ein Diener eilfertig in die Krüge füllt. Die Madonna macht einen Knaben auf den wunderbaren Vorgang aufmerksam. Eine rothe, golddurchwirkte Draperie, die sich dicht hinter den Figuren rings ausspannt, dient als flächenhafter Grund, von dem sich die herben, knochigen Männerköpfe und jene süfslichen Mädchengesichter abheben, mit ihren blassen rundlichen Wangen, den müde niedergeschlagenen Augen und den winzigen Zügen. Der Vorhang verhüllt auch zum Theil das gemüthliche sonnendurchwärmte Gemach und läfst nur den Ausblick in einen luftigen Vorraum frei, durch den sich der Aufwärter entfernt. Die Verschmelzung oberdeutscher Typen mit vlämischer Technik und Schulung hebt auch H. Hymans in einer Besprechung des Bildes hervor. Die Farben sind lebhaft, die Behandlung flüchtig strichelnd.[3])

In einer Anzahl solcher Arbeiten, von denen uns das genrehafte Bildchen der hl. Familie in Halbfiguren im Museum zu Sigmaringen[4]) erhalten blieb, überwand der Bartholomäusmeister allmählich seine Befangenheit und mit dem Erstarken der eigenen Stilweise versenkt er sich in das grofse Problem der künstlerischen Erfassung zartester wie erschütternder Gemüthsbewegungen. Er wünschte den Pulsschlag des Seelenlebens empfindsamer weiblicher Wesen wiederzugeben, das entzückte Lächeln der Seligkeit, die zärtliche Mutterlust, die schwärmerische Hingebung, die unschuldige Demuth und er wollte auch die durchbohrende Herzenspein malen in ihrer lähmenden krampfartigen Erschütterung. Der Hang zur Reflexion

[3]) Noch ohne Nummer. Photographie Ghilain-Attenelle, Brüssel. H. Hymans »La Chronique des Arts« (1896) Nr. 21.

[4]) Sigmaringen, Fürstl. Hohenzollernsches Museum Nr. 28. Etwas flüchtig in der Ausführung. Eine Kopie befindet sich unter den neuen Erwerbungen der Königlichen Landes-Gemälde-Gallerie zu Buda-Pest Nr. 841. Photographie Weinwurm. — Das Madonnenbild in Sigmaringen Nr. 42 ist vollständig übermalt, vielleicht nur Kopie. — Nach gütiger Mittheilung des Herrn Direktorial-Assistent Dr. L. Kämmerer befand sich eine „Madonna mit Engeln" aus der Frühzeit 1899 im Münchener Kunsthandel (Böhler).

beeinträchtigt aber immer noch das ungetrübte Schaffen. Ihn fascinirte das herbe tragische Pathos der monumentalen Schöpfungen des Roger van der Weyden, doch ihm fehlte die männliche Geisteskraft, um heroische Gröfse zu schildern.

Im Mittelpunkte all' dieser Vorstellungen steht der bittere Opfertod Christi besonders die ergreifende Szene, wenn der göttliche Leib entseelt, mit allen Merkmalen unsäglicher Schmerzen in die Arme seiner Getreuen vom Kreuzespfahl niedersinkt. Roger hatte mit diesem rührenden Vesperbild unsterblichen Ruhm gewonnen; er befruchtete auch die Phantasie des Kölners, der in grüblerischem Sinnen die trauernden Figuren in neuen Verbindungen und Motiven vereinigt.

Sein grofses Altarbild im Louvre scheint nur eine Variante der Erfindung des Brabanter Meisters.[5]) Wie in dem gepriesenen Werk aus der Löwener Frauenkirche drängen sich zahlreiche Figuren in dem engen Gehäuse um den Leichnam des Herrn, der in ähnlicher Lage vom Kreuz herabgehoben wird. Die Beschreibung des Carel van Mander von Rogers Hauptleistung pafst in manchen Einzelzügen fast noch eher zu der freien Reproduktion des rheinischen Künstlers als zu dem Originalwerk im Escorial. Der holländische Künstlerbiograph kannte die Komposition allerdings nur aus Kopien z. B. der des Michiel van Coxie.[6])

Auf dem Pariser Gemälde sehen wir zwei hagere Männer in bunter modischer Tracht auf der ans Kreuz gelehnten Leiter, damit beschäftigt, den von den Nägeln gelösten Körper des Heilandes sorgsam zu bergen. Joseph von Arimathia ist behülflich, die Last zu stützen und wendet sich gleichzeitig zu Maria Kleopha, welcher er mit gespitzten Fingern den Dornenkranz darreicht. Der leichenblassen Mater dolorosa, die in den Armen des Johannes ohnmächtig zusammensinkt, entspricht gegenüber Maria Magdalena, die am Boden sitzt und in heftigem Reueschmerz bei der Betrachtung der Fufswunden Christi die Hand ans Herz prefst. Diese eindrucksvolle Gestalt, die sich betheuernd zum Beschauer wendet, ist vom Bartholomäusmeister nicht erdacht, sondern übernommen worden. Die nämliche Figur, nur von der Gegenseite zeigt schon ein Bild der „Beweinung" aus der Schule Roger's im Mauritshuis im Haag.[7]) Der Umstand, dafs die Hand der Klagenden hier in die rechte Seite statt zum Herzen greift, läfst auch in diesem Fall auf eine Nachbildung schliefsen. Die heiligen Frauen haben übrigens die Rollen vertauscht. Die aufgerichtete Profilgestalt der Büfserin mit dem

Abb. 1. Klagende Frauen. Ausschnitt der „Kreuzabnahme". Paris, Louvre.

[5]) Paris, Musée national du Louvre Nr. 280. Eichenholz, Höhe 2,20 *m*, Breite 2,14 *m*. Am Ornamentrahmen wiederholt sich viermal der Antoniusorden. Das Bild stammt aus dem alten Klostergebäude an der rue St. Antoine in Paris. Waagen »Kunstwerke und Künstler in Paris«. S. 552 ff. Paul Flat »Revue bleue« (30 Mars 1895). »Zeitschrift für bildende Kunst« (1895) S. 136. Photographie von A. Braun. Lichtdruck im Merlo-Werk.

[6]) Van Rogier is oock gheweest te Loven in een Kerck/gheheeten Onse Vrouwe daer buyten/een afdoeninge des Cruycen/daer twee op twee leeren stonden/en lieten 'tlichaem afdaelen met eenen lijnen doeck oft dwael: beneden stonden Joseph van Aro-

Salbgefäfs beschliefst in dem vlämischen Stück bescheiden die Komposition. Das Bild setzt sich aus Elementen Weyden'scher Kunst zusammen, doch die Ausführung ist zu schwach für des Meisters eigene Hand. Der Kölner dürfte, als er die Figur der Heiligen entwarf, aus erster Quelle geschöpft haben, nur mühte er sich ihrem Antlitz zarteren Liebreiz zu verleihen, er kleidet sie in ausgesuchte phantastische Pracht. (Abbildungen 1 und 2.)

An der outrirten Gefühlsäufserung und den gespreizten Bewegungen verräth sich die abgeleitete erkünstelte Ausdrucksform. Es fehlt der Darstellung die hinreifsende Wirkung selbsterrungener innerer Anschauung, schlichter Ursprünglichkeit und erhabener Gröfse.

Ueberzeugender und intensiver im Empfindungsgehalt berührt eine andere Komposition der Kreuzabnahme vom Bartholomäusmeister. Dies Gemälde wurde in der Londoner Akademie-Ausstellung 1881 von mehreren deutschen Kennern als hervorragende Leistung des Kölner Anonymus erkannt.[8]) Der Güte der Eigenthümerin Hon. Mrs. Meynell-Ingram in Temple Newsam bei Leeds (Frühjahr 1899) verdanke ich die Vorlage zu der beigefügten Lichtdrucktafel I.



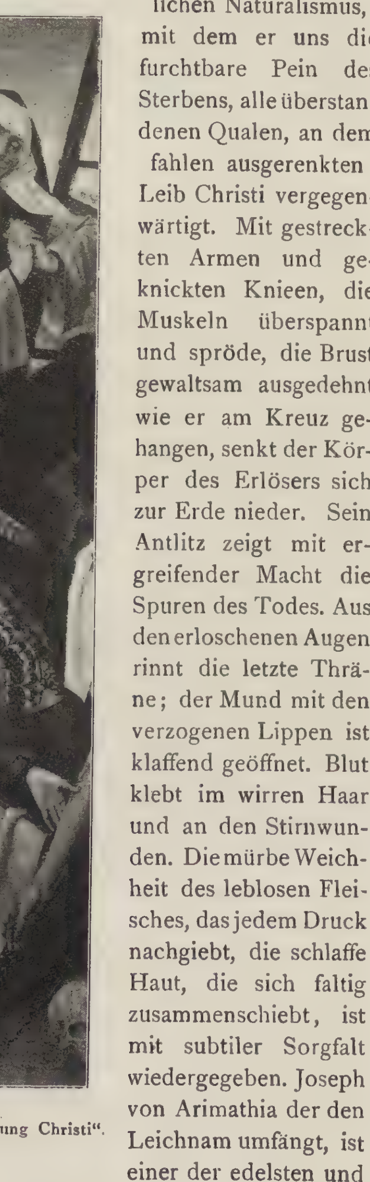


Abb. 2. Trauernde Frauen. Ausschnitt der „Beweinung Christi". Königl. Gemälde-Gallerie im Haag.

Die paradoxe Auffassung des Sonderlings äufsert sich schon in der übertriebenen Hervorhebung der Todesstarre, in dem eindringlichen Naturalismus, mit dem er uns die furchtbare Pein des Sterbens, alle überstandenen Qualen, an dem fahlen ausgerenkten Leib Christi vergegenwärtigt. Mit gestreckten Armen und geknickten Knieen, die Muskeln überspannt und spröde, die Brust gewaltsam ausgedehnt wie er am Kreuz gehangen, senkt der Körper des Erlösers sich zur Erde nieder. Sein Antlitz zeigt mit ergreifender Macht die Spuren des Todes. Aus den erloschenen Augen rinnt die letzte Thräne; der Mund mit den verzogenen Lippen ist klaffend geöffnet. Blut klebt im wirren Haar und an den Stirnwunden. Die mürbe Weichheit des leblosen Fleisches, das jedem Druck nachgiebt, die schlaffe Haut, die sich faltig zusammenschiebt, ist mit subtiler Sorgfalt wiedergegeben. Joseph von Arimathia der den Leichnam umfängt, ist einer der edelsten und bedeutendsten Charaktere, die dem Meister geglückt sind. In tiefer Trauer wendet sich sein Blick zum Heiland empor; heifse Thränen rinnen über die runzligen Wangen in den silberweifsen krausen Bart.

mathia en ander/die het ontfinghen. Beneden saten de Marien seer beweeghlijck/en weenden: alwaer Maria, als in onmacht wesende/was van Joanne, die achter haer was/opgehouden". Carel van Mander »Schilderboeck« 1604 Fol. 130.

[7]) Mauritshuis im Haag. Kgl. Gemälde-Gallerie Nr. 264. Photographie Hanfstängl.

[8]) Eichenholz, Höhe 0,75 *m*, Breite 0,47 *m*. »Winter Exhibition of works by the old Masters« (London 1881) Nr. 229. »Repertorium für Kunstwissenschaft« VII (1884) S. 55.

Das kecke Unternehmen des Malers, die Figuren der Träger auf der Leiter in starker Verkürzung zu zeichnen, gelang nicht recht. Die Gestalt des Knaben in der Höhe, der sich herabbeugt und mit Hand und Fufs am Kreuzesbalken festklammert, war allzu gewagt. Die Gruppe der vom Schmerz überwältigten Madonna in den Armen des Johannes stimmt annähernd mit den Figuren des Louvrebildes überein. Unter den weinenden Frauen ist die schöne Maria Magdalena eine rührende Schöpfung echter Gefühlstiefe. Auch sie kann sich nur noch schwankend auf den Füfsen halten. Halbbetäubt stützt sie sich in eckiger Wendung. Ihre weitaufgerissenen Augen starren ins Leere. Sie achtet nicht ihrer Umgebung; das Einzige, was ihr Geist noch fafst, ist die unerträgliche Wucht des Grames. Das Gemälde wird in England irrig „Dürer" benannt; die Gestalt dieser reuigen Sünderin in ihrer fassungslosen Pein bedeutet in der That nach gewisser Richtung einen Höhepunkt feinfühliger Seelenschilderung in der altdeutschen Kunst.

Die Farben wirken lebhaft und leuchtend auf dem Goldgrund der spätgothischen Nische. In unermüdlicher Feinmalerei rundet der Meister die Formen mit weifslichen Lichtern und perlgrauen Schatten. Ein emailartiger Schimmer liegt auf dem bleichen Inkarnat. Die subtile Lichtführung, zarte Reflexe und Uebergänge erhöhen die greifbare Plastik. Jede kleinste Fläche des Gemäldes enthält immer neue minutiöse Reize: Die zitternd bewegten langfingerigen Hände mit feinem Adergeästel, die bauschigen, knitterigen Falten der Gewandstoffe, in denen sich das Licht fängt, perlende Thränen auf weichen Wangen, glitzernder Schmuck und die durchsichtigen schimmernden Schleier, die in verworrener Fältelung, einfach und doppelt gelegt, die Stirnen der Frauen umhüllen und um die Lenden des Leichnams Christi gebreitet sind.

Die Anklänge an Rogers Kunstschöpfung sollen auch in dieser Darstellung nicht völlig geleugnet werden, doch Verinnerlichung und Reflexion haben ein gänzlich neues Kunstwerk hervorgebracht.

Selbst in seinen späten oft beschriebenen Altarwerken und Andachtsbildchen knüpft der Bartholomäusmeister gern seine Intentionen an fremde Phantasieerzeugnisse. Bei der holdseligen Madonna (Kölner Museum Nr. 136) mag er an Schongauer's „Maria im Hofe" (B. 32) gedacht haben; als er den Crucifixus des Kreuzaltares zeichnete, erinnert er sich wiederum an einen Stich Meister Martin's (B. 25). Sein capriciöser Geschmack, seine tüftelnde Hand verschärft jedoch die Charakteristik, überfeinert die Idealtypen, dreht und wendet die Motive und gestaltet mit raffinirtem malerischem Geschick jedes Detail zum köstlichen schimmernden Juwel.

Die Reihenfolge und die Entstehungszeit der Hauptstücke läfst sich nur mit annähernder Genauigkeit bestimmen. Aus den Aufzeichnungen der Kölner Karthäuserchronik geht hervor, dafs die Thätigkeit des Bartholomäusmeisters in die letzten Decennien des XV. Jahrh. fällt; sie reicht auch noch über die Grenze der neuen Zeitwende.

Die Wandlung im Kolorit scheidet in seinem Werk zwei Bildergruppen von einander. In den späteren Gemälden überwiegen immer mehr matte, verblafste Schillertöne. Der Meister erstrebt eine kühle silberige Gesammtstimmung, welche die grelle Buntheit der Lokalfarben mildert. Die visionäre Wirkung der Mitteltafel des Thomasaltares beruht hauptsächlich auf dem Zusammenklang zarter gebrochener neben tiefen Farben.[9]) In den Tafeln mit statuarischen Einzelgestalten in München, Mainz[10]) und London[11]) entfaltet der Maler den ganzen Zauber

[9]) Köln, Wallraf-Richartz-Museum Nr. 137.

[10]) Mainz, Gemälde-Gallerie Nr. 441 (322) Altarflügel. Der greise bärtige Apostel Andreas in himmelblauem Ueberwurf und rothem Gewand stützt sich auf sein Kreuz, ein Buch in der Hand. Neben ihm steht Sta. Columba in reichem modischen Aufputz. Der kleine graue Bär springt an ihr empor; sie hält eine bunte Bilderbibel. Der Pfauwedel in ihrer Rechten läfst das Granatmuster des goldigen Teppichgrundes reizvoll durchschimmern. Ihre Gesichtshaut zeigt einen bleichen Elfenbeinton. Das üppige rothe Haar ist von einem Perlendiadem umwunden. Ueber dem Vorhang Blick in lichte Ferne. Photographie von Neeb.

[11]) London, National-Gallery Nr. 707. Altarflügel. St. Petrus lebhaft ausschreitend in blauem Gewand und rothem Mantel stützt ein Buch an die Brust, hält beide Schlüssel in der Rechten und sucht die Brille hervor. Dorothea daneben ist an dem Blumenkörbchen kenntlich, dem sie eine Nelke entnimmt. Sie trägt ein weifses, bläulich schillerndes Obergewand über buntem Brokatrock. Den Hintergrund bildet eine goldgemusterte Draperie, darüber klarer Himmel. — Das Gemälde ebendort Nr. 1080 „das Haupt des Johannes von Engeln umgeben", welches ich auf gütige Mittheilung hin unter Vorbehalt in das kritische Verzeichnifs der Bilder des Bartholomäusmeisters in meinem Nachtrag des Merlo-Werks Sp. 1186 aufnahm, rührt bestimmt nicht

seiner Palette. Die affektirten schmächtigen Gestalten sind mit erlesener Pracht in schimmernde gemusterte Stoffe gekleidet, mit blinkendem Schmuck überladen.

Aus der Spätzeit rührt wahrscheinlich auch ein ansprechendes flottgemaltes Bildchen, Annaselbdritt auf funkelndem goldigen Thron, verehrt von St. Hieronymus und Augustinus. Der Farbenschiller der hellen Gewänder mit grünem und rosigem Anhauch, die wirksam aufgesetzten, flimmernden Lichter deuten auch in der flüchtigen Arbeit auf die Hand des Meisters. Das Täfelchen befand sich Spätherbst 1899 in Besitz des Herrn N. Steinmeyer in Köln, es stammt aus Hilversum bei Utrecht.[12])

Der Kreuzaltar im Wallraf-Richartz-Museum (Nr. 138) enthält seine reifste Leistung. Die dramatische Szene löst sich wiederum in eine Reihe sorgsam ausgefeilter Charakterfiguren auf. Den todten Erlöser, der von den Seinen betrauert wird, umschwirren klagend nackte Engelputti; sie streben mit Kerzen und Weihrauchfafs durch die klare Frühlingsluft dem Opfer auf Golgatha zu. In diesen drallen Kinderfigürchen will man Vorboten der nahenden Renaissance erkennen.

Der Meister des hl. Bartholomäus hat keine langlebige Schule hinterlassen. Nur gelegentlich entlehnt seinen Tafeln in St. Columba der Sippenmeister einmal zierliche Heiligengestalten.[13]) Bei der mühseligen Durchbildung aller Einzelheiten, seinem hingebungsvollen Fleifs konnte unser Maler nur langsam arbeiten. Er mochte die alten Ideale nicht völlig aufgeben, wenn er auch der neuen Geschmacksströmung weitgehende Konzessionen einräumt. Die raschlebige Zeit überholte ihn, er endete als letzter echter Gothiker der altkölnischen Malerschule.

Bonn. E. Firmenich-Richartz.

von dem Meister her. Ebensowenig hat der Altar „Verkündigung Mariä und Heilige" in der Gallerie Poldi-Pezzoli Nr. 23 in Mailand etwas mit dem Kölner Maler zu schaffen. Robert Stiassny »Repertorium für Kunstwissenschaft« XI. (1888) S. 391. — Photographie Anderson.

[12]) Eichenholz, Höhe 0,32 *m*, Breite 0,235 *m*. — Eine thronende Madonna mit dem Kind von Heiligen verehrt, in Halbfiguren, befindet sich in der Grofsherzogl. Gemälde-Gallerie zu Darmstadt Nr. 170.

[13]) München, Pinakothek Nr. 44,45. Altarflügel mit den Heiligen Bartholomäus, Johannes Ev., Johannes Bapt. — Barbara, Christina, Maria Magdalena. Zu einer Stiftung der Familie Questenberg-Aich aus der Columbakirche gehörend. Die Figur der hl. Barbara stimmt in der Haltung mit Sta. Agnes des Bartholomäusaltares völlig überein, bei den anderen Gestalten lassen sich wenigstens Anklänge beobachten. Pigmentdrucke von Bruckmann.

Zwei Denkmäler der Karmeliterkirche zu Boppard.

(Mit 2 Abbildungen.)



ie durch einen Umbau 1439 zweischiffig gewordene Karmeliterkirche zu Boppard besitzt eine Anzahl bedeutender Grabmäler: eine fränkische Grabschrift des VII. Jahrh., die im Boden liegende Grabplatte des 1359 verstorbenen Trierer Weihbischofes Siebert von Troistorff, der Prior der Karmeliter war, dann die in die Wände eingelassenen Denkmäler des Ritters Conrad Kolbe († 1393), des Wilhelm von Schwalbach und seiner Gemahlin, die 1483 starben, des Siegfried von Schwalbach († 1497), der Margareta von Eltz († 1500), des Ernst Johann von Eltz (1547) nebst seiner Gemahlin und des Arnold von Scharpenstein († 1613). Aufser diesen mit den Abbildern der Bestatteten versehenen Denkmälern sind viele spätere, weniger beachtenswerthen zur Beplattung des Bodens verwandt. Keines erreicht an Werth die Bedeutung des für jene Margareta durch ihren Sohn errichteten. Seine Inschrift sagt:

„Nach gotlichem willen ist die Edell un(d) frum fraw Margareth von Eltz geporn von helmstat

des 1. 8. tags des Monats marcy Im Jar 1500 gestorbe(n) der gott genad un(d) hat ir Eltester son Georg

des teutschen Ordenss Oberster Marschalk und landkomenthur der Balley Elssass rc. der heyligen

Trivaltigkeyt zu lob zw trost allen glaubige(n) selen dise gedechtnus machen lassen Im 1. 5. 1. 9 Jar.

Loy H. in Eigtet.

Das 1,12 *m* breite, in die Chormauer eingelassene Denkmal enthält eine Platte Kehlheimer Sandstein, worin in sehr flachem Relief „der Gnadenstuhl", oder wie die Inschrift an-

deutet, die heiligste Dreifaltigkeit dargestellt ist, welche von der verstorbenen Frau Margareta und von ihrem Sohne angebetet wird. Diese Platte wird, wie Abbild. 1 zeigt, von einem Rahmen umgeben, worin sich die 8 Wappen der Urgrofseltern des Stifters befinden, um zu beweisen, dafs derselbe ritterbürtig war. Sie enthalten rechts vom Beschauer die Zeichen der 4 Familien Eltz, Waldbott, Romelian von Kobern und Boos von Waldeck, links die 4 von Helmstad, von der Leyen, von Flersheim und von Randeck. Zwischen die Wappen sind Platten aus Kalksinter eingelassen. Aus der obern Rundung ist leider das Relief herausgefallen und verloren.

Kugler hat bereits 1841 in seiner Rheinreise (Kleine Schriften II [1854] 274) auf dasselbe aufmerksam gemacht. Er sah die Komposition der Mitte an als „eine freie Nachahmung von Dürers bekanntem Holzschnitt der hl. Dreifaltigkeit, sehr zart ausgeführt, minder brüchig in den Ecken des Faltenwurfes, aber auch minder geistvoll, als das Dürersche Original".

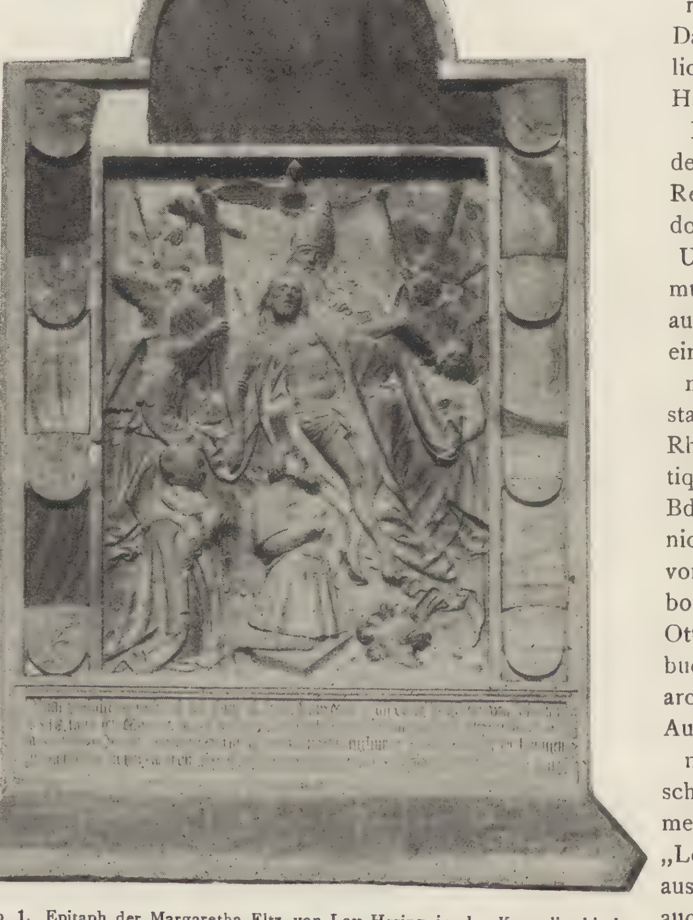


Abb. 1. Epitaph der Margaretha Eltz von Loy Hering in der Karmeliterkirche zu Boppard.

Ob der Bildhauer wirklich Dürers Holzschnitt benutzte, oder ob er sowie der Maler ältere Vorlagen umarbeiteten, bleibt ungewifs. Meist hält freilich in ältern Bildern Gott der Vater das Kreuz, an dem der Herr angenagelt ist; es fehlt aber auch nicht an solchen, worin er, von Engeln umgeben, wie hier die vom Kreuze abgenommene Leiche seines Sohnes dem christlichen Volke zeigt. Vgl. Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure I p. 736 s.; II n. 2439 s., besonders n. 2440. So gleicht bei Münzenberger, zur Kenntnifs und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands I Tafel 26, der mittlere Theil des grofsen Triptychons des Bernard van Orley in der Marienkirche zu Danzig hinsichtlich seiner obern Hälfte selbst in Einzelheiten dem Bopparder Relief. Und doch kann diese Uebereinstimmung wohl nur aus Benutzung einer gemeinsamen Quelle stammen. Der Rheinische Antiquarius (II, 5 Bd. S. 534 f.) geht nicht über das von Kugler Gebotene hinaus. Otte's Handbuch der Kunstarchäologie (5. Aufl. II, 667) macht aber schon darauf aufmerksam, dafs „Loyen Hering aus Eichstädt" auch 1518 bis 1521 das Marmordenkmal des Bischofs Georg († 1522) im Dom zu Bamberg fertigte. Diesen Hinweis verdankt er E. aus'm Weerth, der das Denkmal in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande Heft 57 (1876) Tafel 9 in einer freilich unzulänglichen Zeichnung veröffentlichte. Im Texte bemerkt er, aufser jenen beiden Denkmälern sei von Loy nichts bekannt geworden. Aehnlich schreibt Lübke in seiner Plastik 3. Aufl. S. 735. Bode anerkennt in

seiner Plastik (S. 159 und 230) nur „das Bischofsgrab im Dome zu Bamberg" als echtes Werk des „Loyen Hering aus Eichstädt, eine charakteristisch bayerische Arbeit in ausgesprochener Hochrenaissance". Erst Dr. Hugo Graf und Professor Schlecht haben den Meister wirklich bekannt gemacht. Ersterer hat in der Zeitschrift des bayrischen Kunstgewerbevereins (1886) S. 77 f. die Werke desselben aufgezählt, letzterer in seinem Vortrage „Zur Kunstgeschichte der Stadt Eichstätt (Eichstätt, Brämer 1888 S. 26 f.) die Lebensschicksale des Loy klargestellt und die in Eichstätt vorhandenen Werke desselben genannt. Dadurch tritt nun Loy (Eligius) Hering (er wird auch Haring, Häring, Heiring und Heyring genannt) uns als Künstler entgegen, der wenigstens äufserlich viel Aehnlichkeit mit seinem Zeitgenossen Tillmann Riemenschneider († 1531) besafs. Beide waren hochangesehene Mitglieder ihrer Vaterstadt, wurden zum Bürgermeister ernannt und führten zahlreiche Aufträge aus. Werke des Loy finden sich nicht nur in Eichstätt, Bamberg, Ingolstadt, Regensburg, Heilsbronn, Würzburg (vergl. Altfränkische Bilder Jahrg. VI, S. 1—4, wo zwei abgebildete Denkmäler als seine Schöpfungen nachgewiesen werden, neben den bereits bekannten, ebenfalls hier abgebildeten in Eichstätt und Heilsbronn) und München, sondern auch in Mainz und Boppard. Alle sind in Stein ausgeführt. Nach Schlecht „mufs seinen religiösen Darstellungen nachgerühmt werden, dafs sie sich stets auf der dem Gegenstande angemessenen idealen Höhe halten; er hat den vollen geistigen Gehalt des kindlich frommen Mittelalters herübergerettet in seine Zeit und ihn in neue durchaus edle Formen gegossen." Die Beurtheilung des Bopparder Reliefs stützt sich bei den meisten Kritikern auf die in den Jahrbüchern a. a. O. veröffentlichte Zeichnung. Es ist darum eine Ehrenrettung des Meisters, wenn wir hier eine bessere Abbildung bieten, die nach einer Photographie des Herrn Buchbinder Nick zu Boppard ausgeführt ist. Doch kann auch sie nur schwach die Vorzüge der Arbeit verdeutlichen. Loy hat in sehr flachem Relief gearbeitet, das oft kaum um einen oder zwei Centimeter aus der Fläche heraustritt. Die Köpfe seiner Engel sind holdselig fein und vergeistigt. Leicht tragen diese himmlischen Geister die schwere Last der gröfsern Leidenswerkzeuge. Das Antlitz des himmlischen Vaters ist voll Hoheit, Ernst und Würde, das des Sohnes freilich durch den Tod entstellt. Die beiden unten knieenden Personen sind vornehme Gestalten mit individuellem Gepräge. Mit wunderbarem Geschick ist in dem flachen Relief, aus dem nur die Taube stärker hervortritt, ein tiefer Hintergrund für die obersten und kleinsten Engel geschaffen. Man darf das ganze als eines der besten deutschen Werke der Zeit bezeichnen, das sich kühn den italienischen an die Seite stellen darf. Es vereint in sich die Vorzüge der scheidenden Gothik und der die Herrschaft antretenden Renaissance.



Abb. 2. Pietà in der Karmeliterkirche zu Boppard.

Ein zweites Werk der Karmeliterkirche, eine lebensgrofse, bis dahin übersehene, von Lehfeldt nicht genannte Pietà (Abbild. 2) zeigt

klar den Unterschied zwischen der ältern und neuern Kunst. Das Werk des Eichstätter Meisters ist feiner, kunstreicher, schöner, aber die Kraft dieser Skulptur des XIV. Jahrh. fehlt ihm. Seine Arbeit pafst zu einem vornehmen Denkmal hochgestellter Personen, nicht aber für die kernige Sprache des Volkes. Es liegt doch mehr Monumentalität in jener Madonna! Ihr herrlicher Faltenwurf geht von drei Stellen aus: von den Knien der Gottesmutter und einem etwas höher, zwischen ihnen liegenden Punkte, in dem sich die Last des liegenden Körpers ihres Sohnes gleichsam sammelt. Diese Last zieht die Falten des Oberkörpers Mariens herab, während die Falten der untern Gewandtheile frei herunterfallen. In der Mitte der Figur liegen also alle Motive ihrer Falten, dort aber findet das Auge die Hauptsache, die Leiche des Herrn und ihre verwundeten Hände. Einen Gegensatz zu diesem Mittelpunkt bildet dann die Richtung des Blickes der Schmerzensmutter. Sie schaut auf das Angesicht Christi. Dieser ihr Blick wird gleichsam betont und gestärkt durch das leise Zurücktreten des Oberkörpers Mariens. So ist alles in diesem Schnitzwerk sorgfältig überlegt und abgewogen. Es ist das Erzeugnifs einer Zeit, die mehr Kraft besafs als der Beginn des XVI. Jahrh., gröfsern Glauben, und die nur einer deutlichen Anregung bedurfte, um sich der Andacht hinzugeben. Mag auch der Ordenskomthur sein Relief „zu Lob der heiligsten Dreifaltigkeit und zum Trost aller gläubigen Seelen" gestiftet haben, das ältere Werk hat zweifelsohne mehr Eindruck gemacht, mehr Trost gespendet. Noch heute ist es dem Volke lieb und theuer.

So charakterisiren diese beiden Werke zwei Richtungen der Kunst, das erstere die antike und moderne, welche ruhige Befriedigung gibt, weil ihre Erzeugnisse ästhetisch schön sind, das andere die mittelalterliche, welche der Schönheit nicht entbehrt, sie aber nur als Mittel benutzt zu höhern Zielen. Darum bleibt letztere für die Herstellung christlicher Kunstwerke vorbildlich und mustergiltig, ohne dafs wir gezwungen wären auf die Freude an ersterer zu verzichten und ihren hohen Vorzügen die Anerkennung zu versagen. Steph. Beifsel.

Santa Maria in Cosmedin in Rom.

(Mit 5 Abbildungen.)

I.



Sonntag den 29. Oktober 1899 wurde in Rom die Basilica Santa Maria in Cosmedin dem katholischen Kultus wieder übergeben, nachdem sie acht Jahre hindurch gründlicher Restaurationsarbeiten wegen geschlossen geblieben. Nach Vollendung der Restauration bietet die Kirche nunmehr ein Bild, das vom archäologischen wie vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet so interessant und eigenartig ist, dafs eine Besprechung desselben an dieser Stelle wohl am Platze sein dürfte.

Santa Maria in Cosmedin liegt an der Piazza Bocca della Verità, am Fufse des nördlichen Aventinabhanges, in nächster Nähe des Tiber, in den hier nahebei die Cloaca maxima einmündet. Die Piazza Bocca della Verità darf als einer der interessantesten und malerischsten öffentlichen Plätze Roms bezeichnet werden. In antiker Zeit befand sich hier das Forum boarium, dessen überaus günstige Lage den Platz zum Brennpunkt des Handels- und Verkehrslebens der alten Weltstadt wie geschaffen machte. In die Niederung zwischen den kapitolinischen, palatinischen und aventinischen Hügel eingelagert, stiefs es nämlich direkt an den vielbesuchten Circus maximus an und an den schiffbaren Tiber, über den an dieser Stelle zwei Brücken ins gegenüberliegende Arbeiterviertel (Transtiberim) führten. Zudem liefen hier die bedeutendsten Heerstrafsen aus den Provinzen und vom Meere her zusammen. Von den grofsen Viehmärkten, die auf diesem Forum abgehalten wurden, führte es den Beinamen „boarium". Doch diente es nicht nur diesem Handelszweige, sondern dem Waarenmarkte überhaupt; die mannigfaltigsten Gewerbe hatten auf oder an demselben ihr Standquartier aufgeschlagen. Erwähnt werden in den Klassikern und auf hier gefundenen Inschriften aufser den Negotiantes boarii speziell die Argentarii (Geldmäkler), Oelhändler, Weinhändler und Fleischer. Besonders zahlreich lagen hier, in nächster Nähe des Tiber, Magazine und Hallen für den Getreidehandel, da bis zum Forum boarium hinauf

der Tiber vom Meere her auch für gröfsere Frachtschiffe fahrbar war. Nach de Rossi[1]) befand sich hier das Centrum der Verwaltung der gesammten Getreidezufuhr und -vertheilung.

Aber auch mehrere Heiligthümer schmückten den Ort, von denen leider nur wenige, doch zum Theil recht gut erhaltene Reste auf uns gekommen sind. Wohl jeder Besucher Roms wird sich des am Tiber gelegenen, im Volke unter dem Namen Vestatempel bekannten Rundtempels mit den schlanken korinthischen Säulen und des rechteckigen, vom Alter gebräunten Pseudopteripteros jonischen Stils erinnern, der unter dem Namen Tempel der Fortuna Virilis bekannt ist. Diese antiken Bauten bilden zusammen mit der Kirche Sta. Maria in Cosmedin und dem von Papst Clemens XI. im Jahre 1715 auf der Mitte des Platzes errichteten Tritonenbrunnen heutzutage eines der malerischsten Bilder der ewigen Stadt.

Die Kirche Sta. Maria in Cosmedin war vor ihrer Rekonstruktion ein höchst sonderbares, verworrenes Bauwerk. G. B. de Rossi selbst nannte es in einem Briefe vom 30. April 1893 an den Architekten G. B. Giovenale „eines der komplizirtesten und schwierigsten Probleme der Architektur und der Geschichte der Monumente". Bau und Ausstattung waren eine merkwürdige Kompilation von Monumenten der verschiedensten Kunstepochen. Das Mauerwerk zeigte mannigfaltige Verschiedenheiten in Material und Struktur. Das Gleiche liefs sich von den in der Kirche vorhandenen Dekorationen und Ausstattungsstücken sagen, welch letztere häufig, offenbar von ihrem ursprünglichen Platze versetzt, im Laufe der Zeit in merkwürdigste Verwendung gerathen waren. Man war deshalb allgemein gespannt darauf, was die im Jahre 1892 begonnenen Restaurationsarbeiten in der Kirche zu Tage fördern würden. In der That waren die Ergebnisse sehr überraschend und werthvoll.

Schon ein Jahr nach Beginn der Arbeiten lag so viel neuentdecktes Material vor, dafs der leider im vorletzten Sommer verstorbene Comm. Stevenson[2]) durch eine gründliche archäologische Studie etwas Licht in die dunkle Baugeschichte der Kirche zu bringen vermochte. Im Jahre 1895 unternahm es dann der von der römischen „Assoziazione artistica fra i Cultori di Architettura" mit der Leitung der Restauration betraute Architekt Comm. Giov. Batt. Giovenale,[3]) in einem lichtvollen Vortrage die Resultate seiner bautechnischen und wissenschaftlichen Untersuchungen zusammenzustellen und einen stilgerechten Rekonstruktionsplan vorzulegen.[4]) Den letztern machte 1898 P. H. Grisar S. J. unter weitern Ausführungen der archäologischen Untersuchungen Stevensons und Giovenales zum Gegenstande einer Studie,[5]) in welcher er den Illustrationen der Giovenaleschen Publikation noch einige weitere werthvolle anreihte. Die neueste und ausführlichste Arbeit über Sta. Maria in C., von Architekt Giovenale, harrt der Veröffentlichung, und es ist im Interesse der Fachwissenschaft sehr zu wünschen, dafs die Publikation durch finanzielle Unterstützung ermöglicht wird.

Zum Verständnifs der Restauration der Basilica sind die in den drei angeführten Schriften enthaltenen Untersuchungen von grundlegender Bedeutung. Ich lasse daher der Beschreibung der restaurirten Kirche ein Resumé jener archäologischen und bautechnischen Untersuchungen vorausgehen, mich auf deren Resultate beschränkend.

Giovenale unterscheidet fünf bedeutendere Bauperioden (mit Ausschlufs der neuzeitlichen Veränderungen), die der Basilica ihr jetziges architektonisches Gepräge aufgedrückt und in der innern Ausstattung mehr oder weniger zahlreiche Spuren zurückgelassen haben.

1. An dem Platze der Kirche stand in klassischer Zeit ein heidnischer Tempel toskanischer Ordnung, auf hoher Tuffbasis in grofsen, rothbraunen Tuffquadern, dem Baumaterial der republikanischen und frühen Kaiserzeit, aufgeführt. Welcher Gottheit der Tempel geweiht war, ist nicht sicher festgestellt. Chr.

[1]) De Rossi „Le horrea sotto l'Aventino", »Annali d. Instit.« (1885) S. 225.

[2]) Stevenson „Scoperte a Sta. Maria in Cosmedin" »Röm. Quartalschr. f. chr. Alterth. u. K.-Gesch.« VII (1893) S. 11 f.

[3]) Dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Herrn Comm. Giovenale verdanke ich aufser manchen werthvollen Belehrungen die zwei beigegebenen Photographien.

[4]) Giovenale „La basilica Sta. Maria in Cosmedin" »Annuario dell'Assoziazione art. fr. i. Cult. d. Archit.« V (1895).

[5]) H. Grisar S. J. »Sainte-Marie in Cosmedin à Rome" »Revue de l'art chrét.« Ser. IV T. IX (1898) S. 181 f.

Hülsen[6]) vindizirt ihn mit grofser Wahrscheinlichkeit dem Hercules Pompejanus; von andern Topographen wird er den Göttern des Getreides und Weines, Ceres, Liber und Libera zugeschrieben.

2. Auf der westlichen Seite des heidnischen Tempels, der in christlicher Zeit wahrscheinlich unbenutzt dastand und allmählich seinem Zerfalle entgegenging, wurde im IV. Jahrh. n. Chr. eine grofse Halle gebaut. Dafs diese Halle für ein Gebäude der Statio Annonae, der staatlichen Getreideverwaltung, vielleicht als Amtslokal des Annona-Praefekten selbst zu halten sei, hat Grisar[7]) als höchst wahrscheinlich nachgewiesen. Die Frontseite der Halle lag auf den Tiber zu und lief parallel mit demselben. Von der vorbeiführenden Strafse, Vicus portae trigeminae, führten Stufen zu ihr hinauf. Die Front zierten 7, die zwei Seiten je 3 hohe kannelirte Säulen. Zwei Winkelmauern aus Ziegelwerk bildeten vorn die Ecken; eine Mauer aus gleichem Material schlofs sie hintenhinaus gegen die Tuffwände des antiken Tempels hin ab. Die in unregelmäfsigen Abständen postirten Säulen des Hallenumgangs waren durch Bogen aus Ziegelwerk verbunden, deren Wölbung Stuckdekorationen verzierten. Eine detaillirte ideale Rekonstruktion der Halle ist nicht mehr möglich, da sich bei den Restaurationsarbeiten nicht genügend Reste fanden und sonst keine Nachrichten noch auch Vergleichsobjekte vorhanden sind.

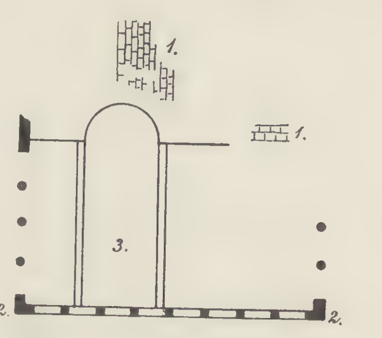


Fig. 1. Diaconie (n. Giovenale)
1. Reste des antiken Tempels.
2. Frontseite der Annona-Halle.
3. Diaconie-Kirche

3. Im VI. Jahrh., zu einer Zeit, wo die Ausbreitung des Christenthums und das Elend der Massen die Errichtung eigener Diakonien zur Besorgung der Armenpflege in den verschiedenen Theilen der Stadt zur Nothwendigkeit machte und wo auch die Getreideverwaltung unter dem Gesichtspunkte der christlichen Charitas vom Staate an die Kirche überging, scheint in der Annona-Halle am Tiber eine Diakonie eingerichtet worden zu sein. Solche Diakonien werden im Liber pontificalis[8]) zur Zeit Benedicts II. († 685) als schon allgemein bestehende Einrichtungen erwähnt; eine andere Stelle des Lib. pont., die wir wegen ihrer Wichtigkeit unten wörtlich anführen werden, setzt speziell die Diakonie von Sta. Maria in C. im VIII. Jahrh. als schon längere Zeit funktionirend voraus. Dafs dieselbe im VI. Jahrh., speziell unter Papst Felix IV. (526 bis 530) gegründet worden sei, lassen aufser historischen Gründen[9]) die zu Tage geförderten Baureste als ziemlich sicher annehmen. Von den letztern sind bemerkenswerth: a) das Mauerwerk aus gelblichen, in der Form unserer modernen Backsteine zurechtgeschnittenen Tuffprismen, die an den Stellen mit gröfserem Drucke durch abwechselnde Ziegellagen verstärkt und unter sich mit Mörtel verbunden sind; b) marmorne Chorschranken mit byzantinischer Kreuzornamentation; c) zahlreiche Dachziegel mit Stempeln Theodorichs und Athalarichs und endlich d) ein byzantinisirendes Kapitell und andere charakteristische Skulpturenfragmente. Die Diakoniekirche war einschiffig und rechtwinklig auf die Frontseite der Annona-Halle in dieselbe hineingebaut (vgl. Fig. 1). Weiteres ist über sie nicht bekannt geworden.

4. Von einer bedeutenden Umgestaltung der Kirche im VIII. Jahrh. enthält der Lib. pont. eine kurze, aber für die Baugeschichte höchst wichtige Notiz. „Diaconia vero sanctae Dei genetricis semperque virginis Mariae quae appellatur Cosmidin, dudum breve in edificiis existens, sub ruinis posita, maximum monumentum de Tubertinos tufos super ea dependens, per annum circuli plurima multitudo populi congregans, multorumque lignorum struem incendens, demolivit. Simulque collectio ruderum mundans, a fundamentis aedificans, praedictamque basilicam ultro citroque spatiose largans, tresque absidas in ea construens, praecipuus antistes, veram Cosmidin amplissima noviter reparavit."[10])

---

[6]) Hülsen „Il foro boario e le sue adiacenze nell' antichità." »Dissert. della Pont. Accad. Rom. d. Archeol.« Ser. III T. VI (1896) S. 231 f.

[7]) Grisar l. c. S. 185

[8]) »Lib. pont. Ed. Duchesne« I, S 364 Not. 7

[9]) Siehe bei Grisar l. c. S. 186.

[10]) »Lib. pont. Ed. c.« S. 507.

Aus dieser Stelle geht hervor, dafs zur Zeit Hadrians I. (772 bis 795) die Diakonie schon seit einiger Zeit sich als zu klein erwiesen hatte, weshalb der Papst sie beträchtlich erweitern liefs. Der Erweiterung mufste die Niederlegung des die Diakonie mit Verschüttung bedrohenden antiken Tempels vorausgehen. Dann erfolgte die Vergröfserung in die Länge durch Vorbau eines Narthex (Vorhalle) und in der Richtung des Chores durch einen Anbau von Grund auf mit Anfügung einer neuen Apsis. In die Breite erfolgte die Erweiterung durch Anbau eines Seitenschiffes an jede Seite des verlängerten Mittelschiffes; in die Höhe durch Höherführung der Mauern der alten Diakoniekirche. Dieser Aufbau im nunmehrigen Mittelschiff war nothwendig, um Fenster für das Mittelschiff anbringen zu können, da diejenigen des alten Theiles, sowie die auf gleicher Höhe im neuangebauten Trakte angebrachten Arkaden zu Loggien (Gynaecea, Matronea) verwendet wurden, von denen aus der weibliche Theil der Christengemeinde dem Gottesdienste beiwohnte. (Vgl. Fig. 2.) Wie das Langhaus, so erhielten die Seitenschiffe Apsiden, die wahrscheinlich durch Kanzellen abgeschlossen waren und als Sekretarien oder Pastophorien unsern heutigen Sakristeien entsprachen. Ob die Krypta unter dem Presbyterium ebenfalls von Hadrian I. angelegt wurde, gilt als zweifelhaft; in der heutigen Form stammt sie wohl sicher aus späterer Zeit, da sie von den im VII. bis IX. Jahrh. in Rom üblichen Anlagen vollständig abweicht. — Als Baumaterial für die Vergröfserung benutzten die Architekten Hadrians in den untern Theilen die Tuffquadern des zerstörten Tempels, die sie unter Verwendung von Mörtel (im Gegensatz zur antiken Bauweise) roh zusammenfügten; in den Oberpartien kamen grobgearbeitete Ziegel zur Verwendung.

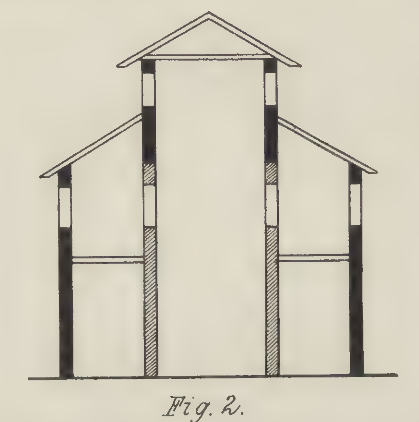


Fig. 2.

Erweiterungsbauten Hadrians I. (8. Jht.)

Diaconiekirche (6. Jht.)

Durch zahlreiche Skulpturreste ist festgestellt, dafs Hadrian I. die Kirche mit prächtiger Marmorausstattung, mit einer Schola Cantorum und einer Pergula oder Iconostasis und das Presbyterium mit einem Bodenbelage aus kostbaren Steinplättchen (Opus sectile) ausschmücken liefs, worauf offenbar die Bemerkung des Lib. pont. „veram Cosmidin" anspielt.[11])

5. Eine weitere eingreifende Veränderung brachte der Basilica die Restaurationsbewegung des XI. Jahrh. Hierfür sind nur monumentale Zeugnisse auf uns gekommen. In Folge der Bodenerhöhung durch allmählichen Zerfall der umgebenden antiken Bauwerke war die Kirche tiefer zu liegen gekommen; man mufste auf Stufen in dieselbe hinabsteigen. Um diesem Uebelstande zu steuern, wurde der Boden der Basilica um 1,75 *m* erhöht. Das hatte zur Folge, dafs auch die Pilaster, Säulen und Bogen des Mittelschiffs um das gleiche Maafs höher gelegt werden mufsten, wodurch die Fortexistenz der Gallerien (Gynaecea) unmöglich gemacht wurde. Die Säulen erhielten bei dieser Gelegenheit neue Basen und Kapitelle, das Hauptportal eine Marmoreinfassung, die Wände der Kirche Freskenschmuck. Nach aufsen trat eine Veränderung ein durch Vorbau eines Prothyron (eines auf 4 Säulen sich stützenden Vordachs) vor den Narthex und des schlanken Glockenthurms.

Während Grisar es für möglich hält, dafs diese Renovation als ein Entgegenkommen des Papstes gegen die Griechen zu betrachten sei, die damals in Sta. Maria in C. eine eigene Kirche für ihren Ritus besafsen, aber zu Anfang des XI. Jahrh. in Folge des Schismas des Cerularius mit dem

[11]) Cosmidin von κοσμητή = die Geschmückte. An die Stelle des Nominativs trat der Locativ mit der Präposition „in", die sich in Rom vor mittelalterlichen Kirchennamen häufig findet, z. B. Sta. Maria in Aquiro, in Cacaberis, in Domnica etc. η wurde wie i gesprochen und auch geschrieben. Kirchen mit dem Namen Cosmedin fanden sich auch in Konstantinopel, Ravenna und Neapel. Wahrscheinlich wurde von der ersterwähnten, die wohl eine besonders glänzende gewesen sein wird, die Apposition auf die letztern übertragen. Das ist von unserer Kirche um so eher anzunehmen, als sie in derjenigen Stadtregion lag, welche von den Griechen mit Vorliebe bewohnt war. Das Itinerar von Einsiedeln (VIII. Jahrh.) nennt die Umgebung der Kirche „Schola graeca".

römischen Stuhle in Streit gerathen waren, ist Giovenale in seiner Schrift, gestützt auf architektonische Indizien, geneigt, die Renovation ins XII. Jahrh. unter Papst Calixt II. (1119 bis 1124) anzusetzen. Sicher ist, dafs die Kirche unter Papst Calixt II. (neuerdings?) eine prächtige Ausstattung erhielt. Mit derselben ist der Name des Schatzmeisters des Papstes, Alfanus, enge verbunden; mehrere der Schmuckstücke führen ihn in den Marmor eingemeifselt. Dem Camerarius Alfanus wird der Mosaikboden der Kirche, die Marmorkathedra in der Apsis, neue Schranken vor dem Presbyterium, eine neue Pergula, Schola Cantorum und die zwei prächtigen Ambonen zugeschrieben.

An Zuthaten und Veränderungen aus noch späterer Zeit erwähnen wir: den Osterleuchter und das spitzbogige Ciborium über dem Hauptaltare aus dem XIII. Jahrh., eine neue Ausmalung der Kirche aus eben dieser Zeit, die Eindeckung der Schiffe mit plumpen Backsteingewölben, zugleich Uebertünchung und theilweise Zerstörung der alten Fresken im XVII. Jahrh., Renovation der Kirche im Zopfstil und Veränderung der Façade nach Zeichnungen Sartis unter Card. Annibale Albani im Jahre 1718, endlich die Umgestaltung des Presbyteriums und der innern Einrichtung im Jahre 1758.

Eine wichtige und zugleich schwere Frage trat im Jahre 1895 an die mit der Restauration der Kirche betraute Assoziazione artistica heran, nachdem die alten Theile des Baues blofsgelegt und die gefundenen Reste gesammelt und kategorisirt waren, nämlich die Frage: wie soll die Basilica restaurirt werden.

Man einigte sich auf Vorschlag des Architekten Giovenale dahin, dafs sie im allgemeinen in derjenigen Form wieder hergestellt werden solle, die sie im XII. Jahrh., zur Zeit der Papstes Calixt II. aufwies. Eine solche Restauration war am leichtesten durchführbar, weil die vorausgegangenen Arbeiten sozusagen alle dazu nöthigen Anhaltspunkte zu Tage gefördert hatten Sehr viele Reste aus jener Zeit waren noch in Gebrauch und nur wenige Elemente mufsten bei andern, zeitgenössischen Bauten kopirt, nichts aus der Phantasie geschaffen werden. Die Frage, was mit den alten Freskenresten anzufangen und wie mit der Ausmalung der restaurirten Kirche vorzugehen sei, blieb vorderhand noch offen. Die Bau- und Skulpturenreste aus früherer und späterer Zeit sollten, soweit sie Interesse böten und nicht an der Restauration partizipiren müfsten, in einem anzulegenden Lokalmuseum aufgehoben werden.

Die Hauptaufgabe bestand darin: das Presbyterium auf seine früheren Formen zurückzuführen, die drei blofsgelegten Apsiden mit ihren alten Altären zu versehen, die Schranken des Presbyteriums und der Schola Cantorum wieder zu errichten, die Fenster des Hauptschiffes und der Seitenschiffe in ihrer früheren Form wiederherzustellen, eine neue Decke nach altem Stile an Stelle der barocken zu setzen und schliefslich aufsen Thurm und Façade von den modernen Zuthaten frei zu machen.

Jetzt sind die Arbeiten glücklich vollendet. In Anbetracht der beschränkten Mittel, die zur Verfügung standen, darf man mit der Restauration überaus zufrieden sein. Sie wurde gründlich studirt und kunstgerecht durchgeführt. Die Kirche bietet nun das Bild einer mittelalterlichen römischen Basilica mit all' ihren interessanten Einzelheiten. Die alten Reste wurden in pietätsvollster Weise geschont und womöglich wieder an ihre ursprüngliche Stelle gebracht; was fehlte, wurde nach guten Mustern ergänzt. Damit man aber die neuen Zuthaten vom Alten jederzeit unterscheiden könne, liefs der Architekt jedes neue Stück mit einem Merkzeichen versehen; auch liefs er an Stellen, wo Täuschungen nahe lagen, erklärende Inschriften anbringen. (Fortsetzung folgt.)

Rom. Willelm Schnyder.

Bücherschau.

Leider kann diese schon so oft zu kurz gekommene Rubrik nur noch zu einer knappen Anzeige der drei neuen von **Kühlen** gebotenen farbigen **Kommunion-Andenken** benutzt werden, über welche genauere Notiz für das nächste Heft zurückgelegt werden mufs. Zwei derselben stellen das allerheiligste Herz Jesu nach lieblichen Zeichnungen des Freifr. von Oer vor, das dritte, in gröfserem Format, das letzte Abendmahl mit mehreren Vorbildern von Bolres, welches seiner gefälligen Komposition und korrekten (spätgothischen) Zeichnung wegen wohl vielfachen Beifall finden wird.

S.

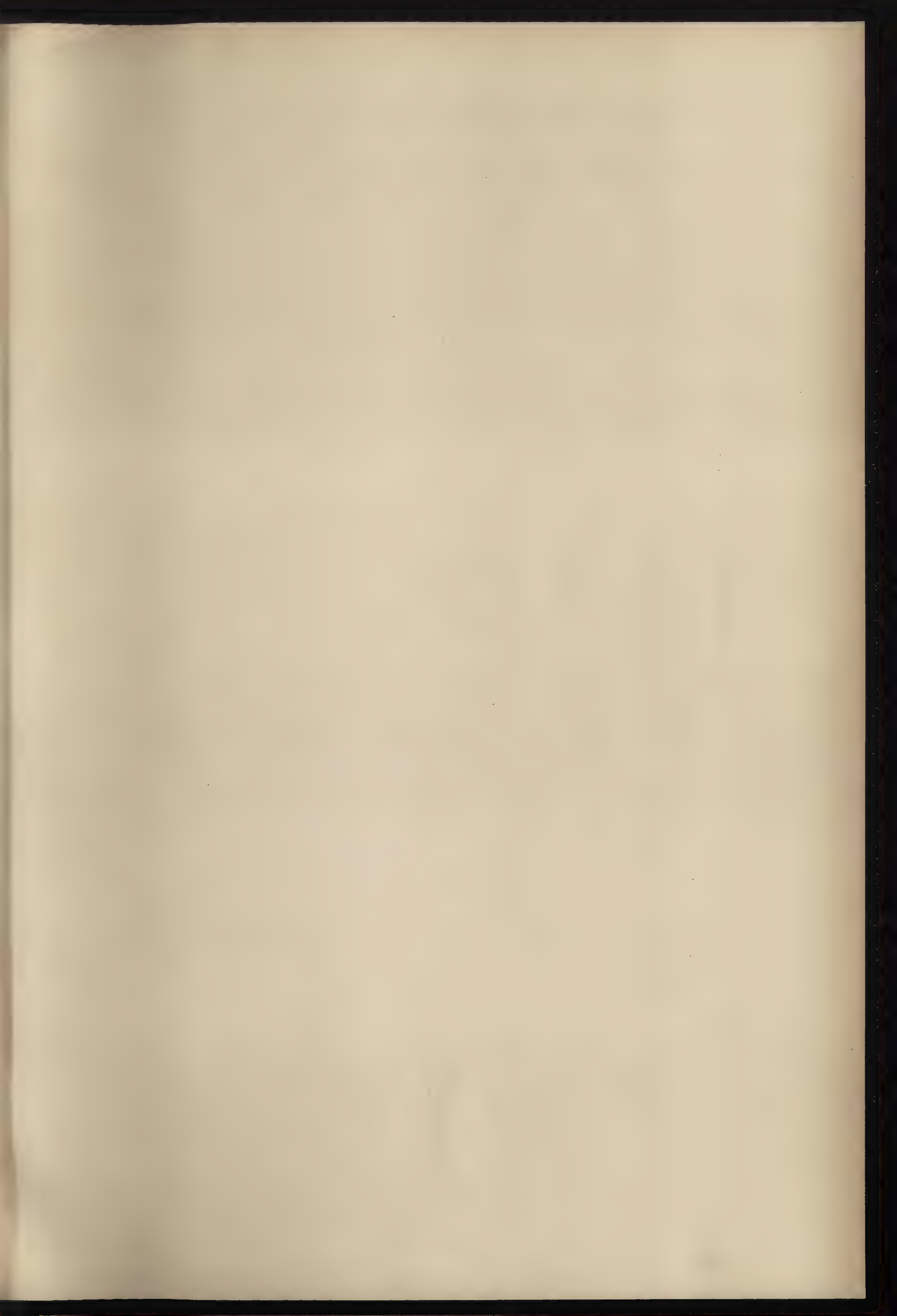
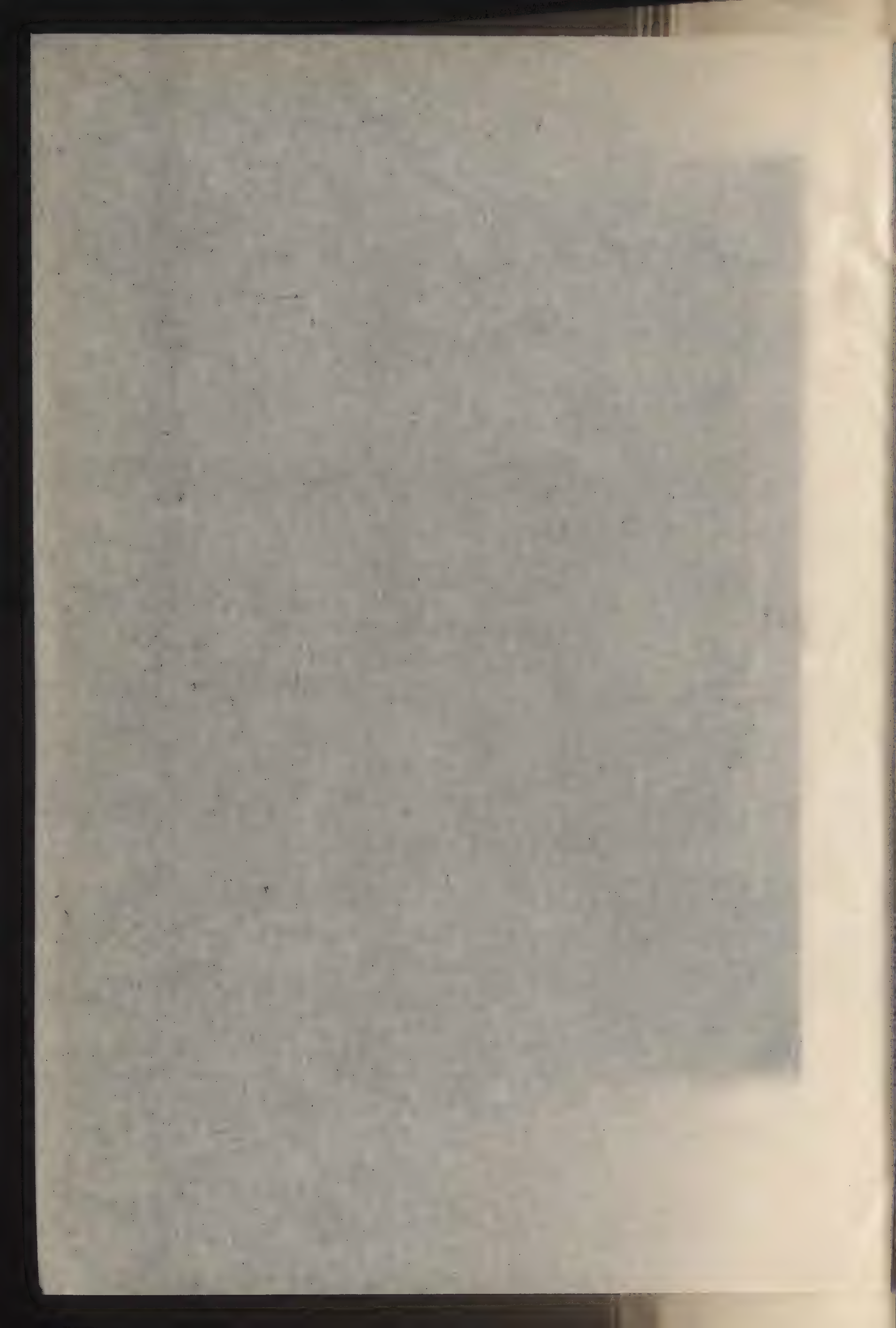




Abb. 1. Rosenkranztafel im Germanischen Museum zu Nürnberg.





Abhandlungen.

Rosenkranzbilder aus der Zeit um 1500.

(Mit Tafel III u. Abbildung.)



ixtus IV. beschreibt in seiner Bulle „Ea quae ex fidelium devotione“ vom 12. Mai des Jahres 1479 den Rosenkranz als eine Gebetsart, worin die Gläubigen „zu Ehren Gottes und der seligsten Jungfrau Maria und gegen die drohenden Uebel der Welt so oft den englischen Grufs: „Gegrüfset seist du Maria“ beten, als Psalmen in Davids Psalterium sind, nämlich 150, indem sie vor je 10 dieser Grüfse ein ‚Vater unser‘ stellen.“ Auch ein zu Köln retro minores um 1501 gedrucktes Buch mit Predigten des Magister M. von Ungarn verlangt in einer Rede über den Rosenkranz nicht mehr. Es ermahnt, dem englischen Grufse die Worte „Jesus Christus“ beizufügen, weil Papst Urban IV. dies durch Verleihung eines Ablasses empfohlen habe. Es erklärt, 50 Ave machten einen kleinen Rosenkranz aus, 150 ein Psalterium U. L. Frau. Die Erinnerung an Geheimnisse aus dem Leben Christi, der zweite Theil des Ave, das „Ehre sei dem Vater“ vor jedem der 5 Pater, das Credo am Anfange waren also damals noch nicht erforderlich, nicht allgemein gebräuchlich. Die einfachsten Rosenkranzbilder zeigen darum in jener Zeit nur eine Darstellung der von einem Rosenkranz umgebenen oder begleiteten Gottesmutter. Als frühes Beispiel sei genannt der anmuthige, wohl zu Köln gegen Ende des XV. Jahrh. entstandene Kupferstich, worin Maria im Brustbilde mit dem unbekleideten Kinde über der Mondsichel dargestellt ist. Das Kind hält einen Rosenkranz; einen andern mit 50 kleinern zwischen 5 gröfsern Rosen, der die Mutter und ihr Kind umrahmt, stützen zwei fliegende Engel.[1] Sehr viele in der Mitte der Kirchen hängende Madonnenbilder waren um 1500 von einem solchen Rosenkranze umgeben. Wir finden dies auch z. B. in einem Altarschrein zu Frauenmark in Mecklenburg und auf einem andern zu Ketting, den Haupt in seinen werthvollen »Bau- und Kunstdenkmälern der Provinz Schleswig-Holstein« (Kiel, Homann, 1887 f.) II Fig. 1302 abbilden liefs, und in einem Schrein des Hl.-Geist-Hospitals bei Goldschmidt »Lübecker Malerei und Plastik« (Lübeck, Nöhring, 1890) Tafel 36. Dies einfache Motiv wurde zunächst durch einen doppelten Hinweis auf die Rosenkranzbruderschaft erweitert: auf deren Stifter und Mitglieder. Zum Bilde der Gottesmutter trat das des hl. Dominikus, dem sich bald mehr oder weniger hl. Mitglieder seines Ordens zugesellten, so um 1500 auf einem Holzschnitt Petrus von Mailand, Thomas von Aquin und Katharina von Siena. Unten knieen dann sehr oft die Vertreter der Christenheit: Papst und Kaiser, ein König, Kardinäle, Bischöfe u. s. w. Wichtig ist in dieser Hinsicht das Rosenkranzbild, welches aus der abgebrochenen Kölner Dominikanerkirche in die benachbarte Kirche des hl. Andreas übertragen ward. Es ist in dieser Zeitschrift III (1890) Tafel II abgebildet, Sp. 17 f., dann V (1892) Sp. 298 f. eingehend besprochen. Der hl. Dominikus und der hl. Petrus M. breiten Marias Schutzmantel aus über die knieenden, den Rosenkranz betenden Vertreter der christlichen Stände, oben aber halten zwei fliegende Engel drei Rosenkränze über Marias Haupt, deren Kind mit einem grofsen Rosenkranz spielt. Am schönsten hat Dürer diesen Gegenstand behandelt in seinem 1506 zu Venedig vollendeten, jetzt leider stark übermalten, in Kloster Strahow bei Prag befindlichen Rosenkranzbilde. Maria thront in der Mitte, zwei Engel halten eine Krone über ihrem Haupte, ein dritter sitzt die Laute spielend zu ihren Füfsen, andere Engel bekrönen die Vertreter der Christenheit, welche sich um Marias Thron sammelten, mit Rosenkränzen; doch setzt die Gottesmutter selbst dem Kaiser, ihr göttlicher Sohn dem Papste einen Kranz aufs Haupt. Der hl. Dominikus steht zur Linken und freut sich über den Erfolg der von ihm gepredigten Gebetsart.

In dem bei Goldschmidt »Lübecker Malerei und Plastik« Tafel 22 abgebildeten Rosenkranz-

[1]) Weigel und Zestermann »Anfänge der Druckerkunst« II n. 424; Lützow »Geschichte des Kupferstiches« Abbild. 4.

bilde des Katharinenklosters, das um 1496 entstand, umgeben drei Rosenkränze die Gottesmutter, welche knieend ihr göttliches Kind anbetet; der innere Kranz ist aus blauen Kornblumen, der zweite aus Rosen, der dritte aus Sternen zusammengesetzt und zwar aus je 5 · 10 kleineren und 5 gröfseren. Unten predigt ein Dominikaner vor den knieenden Vertretern der Christenheit (Kaiser, Papst u. s. w.) über den Rosenkranz.

Esser Ord. Praed. hat im »Katholik« 77. Jahrgang (1897) 3. Folge Bd. XV, 2, S. 34 f. nachgewiesen, dafs erst der Karthäuser Dominikus der Preufse (Prutenus † 1461) begann, mit den 50 Ave die Betrachtung von ebensovielen Geheimnissen des Lebens Christi zu vereinen, und dafs sein Prior Adolph von Essen († 1439) mit ihm diese Gebetsart verbreitete. Sie liefsen aber in der Auswahl dieser 50 Geheimnisse so grofse Freiheit, dafs sie selbst in der Bestimmung derselben im Einzelnen nicht übereinkamen (vgl. a. a. O. S. 413 f. und 526). In der von Veit Stofs um 1500 geschnitzten Rosenkranztafel, die aus der Landauer-Brüderhauskapelle ins Germanische Museum zu Nürnberg kam (vgl. Abbild. 1, eine unvollkommene Abbild. bei v. Rettberg »Nürnbergs Künstlerleben« Fig. 44) war der Rahmen ursprünglich mit 30 kleinen Relieftafeln gefüllt. 6 sind ins Berliner Museum gelangt, an deren Stelle jetzt, wie unsere Abbildung zeigt, die Brustbilder von 12 Nothhelfern eingefügt wurden. 6 Tafeln bezogen sich auf Ereignisse des Alten Bundes (Erschaffung der Eva, Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradiese, Brudermord, Opfer Abrahams und Gesetzgebung auf Sinai), 7 weitere auf das Jugendleben Marias und Christi (Begegnung unter der goldenen Pforte, Opferung Marias, Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Anbetung der Könige, Opferung Christi). Es folgte die Leidensgeschichte, beginnend mit dem Einzug in Jerusalem und dem letzten Abendmahle, in 12 Szenen, dann in 4 Szenen die Auferstehung und die Erscheinung Christi bei seiner Mutter, die Himmelfahrt und die Sendung des Heiligen Geistes. Eine Szene ist verloren, wohl Marias Krönung. Dagegen ist die Wiederkunft Christi beim Gerichte unten breit geschildert. Rechnet man sie zu den Szenen des Randes hinzu, zieht man die alttestamentlichen Szenen ab, so bleiben 25 Geheimnisse, d. h. die Hälfte jener 50 von den Karthäusern empfohlenen, die ja nicht allesammt gegeben werden konnten.

Wie mein gelehrter Freund Kneller in den »Stimmen aus Maria Laach« LIV (1898) 346 f. nachgewiesen hat, war aber um 1500 zu Nürnberg, Leipzig und Mainz noch eine zweite Weise, den Rosenkranz zu beten, eingebürgert, die vielleicht von den Dominikanern mehr gefördert wurde. Bei den 5 Vater unsern erinnerte man sich an die 5 Blutvergiefsungen Christi (im Oelgarten, bei der Geifselung, Dornenkrönung, Kreuztragung und Kreuzigung) bei den Ave an 5 Geheimnisse: die Verkündigung, Heimsuchung, die Geburt Christi, das Wiederfinden des Herrn im Tempel und an dessen Himmelfahrt oder an die Aufnahme Marias in den Himmel. Wegen dieser zweiten Art des Rosenkranzgebetes finden wir in manchen Rosenkranzbildern in den 5 grofsen Rosen die fünf Wunden des Herrn dargestellt, so z. B. in den von Schreiber »Manuel de l'amateur de la gravure« (Berlin, Cohn, 1891) unter n. 1012, 1012b, 1136 beschriebenen Holzschnitten aus der Zeit um 1500.[2]) Auch in Abbild. 2, die ich der Güte des Herrn Dr. Richard Haupt verdanke, waren wie in dessen »Bau- und Kunstdenkmälern der Provinz Schleswig-Holstein« II, 324 angedeutet ist, im Rosenkranz die 5 Wunden dargestellt. Jetzt sind nur mehr drei erhalten. Die Krone Marias und die Palme, welche sie hält, stammen von einer Restauration des Jahres 1693. Im Altarschrein zu Gettdorf (»Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein« I Fig. 249) umgeben den Rosenkranz die Symbole der Evangelisten und halten Engel Schilde, worin die Wunden in Christi Füfsen, Händen und Herz gemalt sind. Schleswig-Holstein war ehedem reich an Rosenkranzaltären; zerstört sind diejenigen von St. Marien in Flensburg, Heide, Hussum, Schleswig (Dom) und Wonsbeck. Reste blieben erhalten zu Aastrup und Aventoft. Münzenberger hat in seinem »Altarwerk« I, Tafel 30 eine ähnliche Darstellung des Rosenkranzes mit den fünf Wunden aus Lübeck veröffentlicht. Schlie bietet in den schönen »Kunst- und Geschichtsdenkmälern des Grofsherzogthums Mecklenburg-Schwerin« III, S. 458 die Abbildung des Schreines zu Neukloster, der auch hierhin gehört; einen andern beschrei-

[2]) Schreiber beschreibt n. 1131 und 1132 zwei Rosenkranzbilder aus der Zeit um 1480 mit nur 33 Blumen.

ben die »Mecklenburger Jahrbücher« (40, 206) als zu Lutteran befindlich.

Bei der dritten Art, den Rosenkranz zu beten, der heute gebräuchlichen, erinnert man sich bei jedem der 15 Zehner an ein Geheimnifs des Lebens Christi und seiner Mutter. Der Dominikaner Lanckheim empfahl 1495 neben jener zweiten Art, bei den 50 weifsen Rosen zu betrachten die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi, seine Beschneidung und dessen Wiederfinden im Tempel, bei den 50 rothen die 5 Blutvergiefsungen des Erlösers im Garten, bei der Geifselung, Dornenkrönung, Kreuztragung und Kreuzigung, bei den 50 goldenen die Auferstehung und Himmelfahrt Christi, die Sendung des Heiligen Geistes, Marias Aufnahme in den Himmel und das jüngste Gericht.[3]) In dem nach Mone »Die bildenden Künste am Bruhraine« S. 59 um 1480 entstandenen Rosenkranzbilde des Heidelberger Schlofsmuseums befinden sich 3 · 50 kleinere Rosen und 3 · 5 gröfsere Rosen. In die 5 silbernen Rosen des freudenreichen Rosenkranzes malte der Künstler die Bildchen der Verkündigung, der Heimsuchung, des Wiederfindens im Tempel, der Auferstehung und der Sendung des Heiligen Geistes, in die 5 blutrothen des schmerzhaften Rosenkranzes jene Blutvergiefsungen. Eigenartig ist der in St. Lorenz zu Nürnberg im Schiff hängende Rosenkranz, den Veit Stofs schnitzte. Zwischen den 5 · 10 Rosen sieht man in 5 Medaillons die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, Auferstehung, Himmelfahrt und Sendung des Heiligen Geistes. Die Verkündigung ist in der Mitte des Kranzes in grofsen Figuren gegeben. Dazu kommen in Ansätzen oben neben dem Brustbilde des himmlischen Vaters in 2 Medaillons der Tod und die Aufnahme Marias. Unten am Rosenkranze ist die Schlange geschnitzt, welche einen Apfel im Maule trägt, also an jene Ereignisse der Urgeschichte erinnert, die auf der Nürnberger Rosenkranztafel unten angebracht sind. Um den Rosenkranz mit den 50 kleinern Rosen ist ein anderer gehängt mit 6 · 10 länglichen und 6 runden Körnern. (Eine Abbildung bei Lübke »Geschichte der deutschen Kunst«. Stuttgart, Ebner, 1890, S. 491.)



Abb. 2. Rosenkranztafel im Kloster St. Johann zu Schleswig.

In einem seltenen, wohl kurz vor 1500 gedruckten Holzschnitte des Berliner Kunstkabinetes (bei Schreiber n. 1127) finden wir bereits die heute gebräuchlichen 15 Geheimnisse, also statt der von Lanckheim erwähnten Beschneidung die Opferung Christi im Tempel, statt des jüngsten Gerichtes die Krönung Marias im Himmel. Leider fehlt das Mittelstück des Blattes. Es enthielt wahrscheinlich dasjenige, was wir in der Nürnberger Rosenkranztafel erblicken, also im Wesentlichen dasselbe, was auch der durch Haupt in dieser Zeitschrift XII (1899) Tafel II veröffentlichte Flügelaltar von Witting im Innern des Kranzes bietet. Dieser Schrein zeigt, dafs auch der Nürnberger Tafel das Bild des Gekreuzigten verloren ging. Zur Erklärung der in beiden genannten Werken zu Witting und Nürnberg dargestellten Heiligen bietet ein grofses Gemälde der Schwabacher Kirche eine authentische Erklärung, was der Verfasser bereits 1896 in seiner »Verehrung U. L. Frau in Deutschland während des Mittelalters« (Freiburg i. Br., Herder) S. 119 f. dargelegt hat. Wie in Witting tragen auf dem Schwabacher Bilde die fünf grofsen Rosen statt der „fünf Wunden" grofse Kreuze. In der obersten Reihe finden wir stets Gott den Vater

[3]) Vgl. das oben genannte Bild des Katharinenklosters zu Lübeck mit seinen drei Kränzen.

zwischen der Gottesmutter und dem Erzengel Michael.[4]) Unter den sechs Gruppen der um das Kreuz gesammelten Heiligen stehen in Schwabach die Inschriften: *„Alle(n) heiligen Patriarchen zwölf Vater Unser“. „Allen heiligen zwölf Boten und Aposteln.“ „Allen heiligen Maertern zwölf Vater unser.“ „Allen heiligen peichtigern ain Vater unser.“ „Alle Jungfrauen“ „Alle Wittwen“*. Warum diese 25 Vater unser hier empfohlen werden, entzieht sich meiner Kenntnifs. Beachtenswerth ist, dafs das unbekleidete Kind, welches in Witting unten am Kreuze kniet, in Schwabach die erklärende Unterschrift hat: *„Die Menschwerdung“*, und dafs sein Schriftband sich um den Kreuzesstamm schlängelt. Es gehört also nicht zu den Martyrern, sondern erinnert an die menschliche Natur des Gekreuzigten. Vielleicht liefert nun die Analogie mit dem Schwabacher Tafelgemälde auch den Schlüssel zum Verständnifs des merkwürdigen Kindes, das in dem bei Münzenberger I Tafel 30 abgebildeten Schrein aus Lübeck unter der Mondsichel liegt, auf der die Gottesmutter steht. Zwei Kinder (Engel?) halten die Zipfel des Tuches, auf dem dies Kind unbekleidet ruht, zwei andere schauen voll Neugierde und Verwunderung zu; an der andern Seite aber ruht ein Ochs, das Zeichen des Evangelisten, dessen Buch mit dem Berichte über die menschliche Abstammung Christi beginnt. Ich kann mich für eine bestimmte Deutung nicht entscheiden. Eventuell könnte ja die Tafel eine Erinnerung daran sein, dafs Maria ein Kind rettete, welches von einem Thiere gestofsen wurde. Unsere Kenntnifs der Ikonographie des Mittelalters ist eben viel lückenhafter, als viele Leute meinen.

Verwandt ist den Rosenkranzbildern zu Witting und Schwabach ein Gemälde des Germanischen Museums n. 204, auf dem ebenfalls Heilige die heiligste Dreifaltigkeit umgeben, oben zwei Engel die Ecken füllen, unten Kaiser und Papst mit den Vertretern der Christenheit beten, tiefer aber das jüngste Gericht dargestellt ist.

Wie in Witting auf den Flügeln nach Jakob de Voragine drei „Siege“ des Erzengels Michael geschildert sind, so finden wir auf andern Rosenkranzbildern die Erinnerung an andere Wohlthaten Gottes und seiner Heiligen, zuerst daran, dafs er durch Christi Wunden und durch Maria bewogen wird, die Pest aufhören zu machen. Mit Beziehung auf Ps. 7, 13 f. „Seinen Bogen hat er gespannt und ihn zugerichtet; er hat tödtliche Geschosse darauf gelegt, seine Pfeile brennend gemacht“, stellte man Gott den Vater so dar, dafs er mittelst eines Bogens drei Pfeile mit den Aufschriften *„Pest, Hunger, Krieg“* gegen die Menschen abschiefst. Sein Bild ward oberhalb des Rosenkranzes hingezeichnet, so dafs der Idee nach die Heiligen und die Vertreter der Christenheit, welche den Rosenkranz beten, um Abwendung solcher Strafen bitten. Dies ist schon auf dem bei Goldschmidt Tafel 22 abgebildeten Rosenkranzbilde zu Lübeck der Fall. Andere Beispiele sind verzeichnet bei Schreiber a. a. O. n. 1012 b und c, sowie bei Rosenthal »Incunabula xylographica«, Katalog 90 n. 4 Skizzenbuch des XV. Jahrh.[5]) und n. 96. In der Schwabacher Tafel finden wir über dem Rosenkranz die Erinnerung an drei damals beliebte Darstellungen: die Messe des hl. Gregorius (die in engster Beziehung steht zum Fegfeuer), das unten zu sehen ist, das Veronikatuch mit Christi Antlitz und die Erscheinung des Gekreuzigten vor dem hl. Franziskus v. A., der die Wundmale empfängt. Einen Holzschnitt, der dieser Schwabacher Tafel in allem, auch in Darbietung dieser drei Darstellungen gleicht, bot Rosenthal in seinem Katalog 90 unter n. 97 an.

Auch im Rosenkranzaltar der Rochuskapelle zu Nürnberg aus der Zeit um 1520 (Mün-

[4]) Der Altar von Witting war der Königin des Rosenkranzes und dem Erzengel Michael gewidmet. Darum sind in den Flügeln nach Jakob de Voragine, Legenda aurea n. 140 vier Ereignisse aus dessen Legende geschildert: 1. Er besiegt im Anfange Lucifer und dessen Anhang. 2. Er erscheint in einer Höhle des Berges Garganus und befiehlt, sie zur Kirche zu weihen. 3. In einem Kampfe zwischen den Neapolitanern und Sipontinern hilft er letztern vom Berge Garganus aus zum Siege. 4. Er tödtet den Antichrist, welcher sich auf den Oelberg stellen wird, um von dort aus in den Himmel aufzufahren.

[5]) Im Bilde dieses Skizzenbuches ist Maria von drei Rosenkränzen umgeben, in den Medaillons des ersten sind dargestellt die Opferung Marias durch Joachim und Anna (vgl. die Nürnberger Tafel), die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Anbetung der Könige, in denen des zweiten Jesu Beschneidung, er verläfst Maria im Tempel, trägt sein Kreuz, wird gekreuzigt und seine Leiche liegt in Mariä Schoofs, in denen des dritten die Erscheinung des Erstandenen vor Maria und vor Thomas, die Himmelfahrt, die Sendung des Heiligen Geistes und Marias Tod.

zenberger II, 54) sind innerhalb eines Kranzes von Rosen Engel und Heilige um die heiligste Dreifaltigkeit versammelt, während oben der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes, unten das Fegfeuer sich zeigt.

In der Predella des Altarschreines zu Witting stehen 15 Heilige, vielleicht der Altarpatron, St. Michael, mit den 14 Nothhelfern. Bei der Nürnberger Tafel dürften die Nothhelfer sich unten im Sockel befunden haben. Auch in diesen Fällen wird also dem Rosenkranz eine andere, von Süddeutschland aus rasch verbreitete Andacht an die Seite gestellt.

Möge diese kleine Studie dazu dienen, die Erkenntnifs zu fördern, wie viel zur Erklärung heute bestehender Andachtsübungen der katholischen Kirche aus den Denkmälern des Mittelalters zu gewinnen ist, und dafs man bei Herstellung neuer Rosenkranzaltäre[6]) nicht immer dasselbe Bild, worin Maria dem hl. Dominikus einen Rosenkranz reicht, zu wiederholen hat, sondern Wechsel und neue Darstellungsarten finden kann.

Stephan Beissel.

[6]) Ueber neuere Rosenkranzbilder vgl. Grimouard »Guide de l'art chrétien« (Paris, Didron, 1873) III, 150 s.; V, 545, 548 etc.

Santa Maria in Cosmedin in Rom.

(Mit 5 Abbildungen.)

II. (Schlufs.)

Doch statten wir nun der Kirche einen Besuch ab!

Ein chronologisches und ästhetisches Mifsverhältnifs bestand vor der Restauration zwischen dem schlanken Campanile aus dem XI. Jahrh., einem der schönsten Glockenthürme Roms, und der breit und hoch aufgebauten Barockfaçade aus dem Jahre 1718. Nunmehr ist dasselbe gehoben. Der moderne, weifsgetünchte Façadenbau ist gefallen und nun kommt sowohl der alte Narthex als der darüber hervorragende kreuzgekrönte Giebel des Mittelschiffes und das dem mittleren Eingangsthore vorgebaute Prothyron — alles pietätsvoll ausgebessert — wieder zur Geltung. (Siehe Abbild. I.) Die ganze Façade trägt jetzt das Gepräge der frühmittelalterlichen Basiliken. Wir finden keinen Vorhof (Atrium) mehr; der Rohbau (aus Backstein) liegt offen zu Tage; der architektonische Schmuck ist sehr schlicht gehalten: einfache Lisenen zu Seiten der Bogen der Vorhalle laufen in gerader Linie direkt unter das Dach. Letzteres wird von einem schmalen Backsteinfriese getragen, welcher, da er in der Form des VIII. Jahrh. gehalten ist, noch nicht die reiche Gliederung aufweist, die wir an den Gesimsen des Thurmes wahrnehmen. Die Fensterverschlüsse ahmen in Gips jene alten durchbrochenen Marmorplatten nach, welche bestimmt waren, durch die mannigfaltigen, oft runden, oft quadratischen oder oblongen, oft sternförmigen Oeffnungen das Tageslicht in die inneren Räume einzuführen und zugleich als Gitterverschlufs zu dienen.

Leider ist der Eindruck, den man beim ersten Anblick der Façade empfängt, kein ästhetisch befriedigender. Der Boden um die Kirche herum ist, durch Anhäufung antiker Trümmer und die modernen Bauten der Tiberkorrektion bedeutend gehoben worden, so dafs die Basilica trotz ihrer Höherlegung im XI. Jahrh. heute wieder in einer lokalen Vertiefung liegt. Die Façade erscheint deshalb niedrig und gedrückt, und dieser Eindruck wird erhöht durch das übermäfsig entwickelte Prothyron und den hohen, schlanken Glockenthurm.

Tritt man durch das Vorthor und den mittleren der drei offen gelassenen Bogen in die Vorhalle (Narthex) ein, so steht man vor dem Hauptportal der Basilica. Dasselbe ist von einem Marmorrahmen umgeben, der sich in der Form an die Antike anlehnt. Die technische Ausführung aber zeigt, wie tief die Skulptur im XI. Jahrh. gefallen war. An den Pfosten windet sich rohes Laubwerk empor. Auf dem Thürsturze sind in plumpen, barbarischen Zügen die Symbole der vier Evangelisten angebracht, in der Mitte die aus den Wolken des Himmels hervorragende Hand Gottes, griechisch segnend. Auf der schmalen Leiste über den Figuren kündet eine Inschrift („*Joannes de Venetia me fecit*") den Namen des „Künstlers". Zu Seiten des Portals befinden sich, in die Wand eingelassen, zwei schmale Marmorplatten, in schlechter Schrift Dedikationsformeln enthaltend. Weiter

zu Seiten, rechts und links, trägt die Wand Reste von Grabdenkmälern. Während von demjenigen der linken Seite, unter dem Bogen einer aus der Wand herausgebrochenen Nische, nur noch spärliche Reste eines Freskogemäldes, die Geburt Christi darstellend, erhalten sind, tritt das andere, auf der rechten Seite, in der Höhe von ca. 1 *m* über dem Boden als kleines Grabgebäude aus der Wand hervor. Seine Form ist die im XIII. Jahrh. in Rom für vornehme Grabdenkmäler typisch werdende: ein Marmorsarkophag, über den sich ein von Marmorsäulchen getragenes Dach als Baldachin ausbreitet. Das Feld zwischen dem Baldachingiebel, dem Sarkophage und den zwei Säulen trägt ebenfalls Reste von Freskomalerei. Noch lassen sich die oberen Körperparthien einer Madonna mit Jesukind, zweier Engel zu ihren Seiten mit Stäben, und zweier Päpste mit den charakteristischen konischen Tiaren erkennen. Da dieses Denkmal laut Inschrift das Grab des Alfanus, des Erzkämmerers der Päpste Gelasius II (1118 bis 1119) und Calixt II. (1119 bis 1124) und hochverdienten Restaurators der Kirche schmückt, ist anzunehmen, dafs diese zwei Päpste durch die tiaragekrönten Häupter dargestellt sind und Alfanus selber, als Votivfigur knieend, zu Füfsen der Muttergottes abgebildet war. Interessant ist das Grabmal als seltenes Beispiel dieser Form in der ersten Hälfte des XII. Jahrh. An die linke Seitenwand der Vorhalle gelehnt, steht auf einem antiken Säulenkapitäl die sog. Bocca della verità, eine antike runde Steinplatte von ca. anderthalb Meter Durchmesser, in deren Mitte ein grofses menschliches Antlitz ausgemeifselt ist. Da die Mund-, Nasen- und Augenöffnungen desselben ganz durchgeschlagen sind, so darf man schliefsen, dafs der Stein in antiker Zeit als Deckel über einem Kloakenwassersammler auf dem Forum boarium diente. Im Mittelalter, als der Stein in der Vorhalle von Sta. Maria in Cosmedin Aufstellung fand, bildete sich die Legende, er hätte bei den Alten als Ordale zur Prüfung der Wahrheit von Aussagen gedient, wovon der merkwürdige Diskus und von ihm der ganze umgebende Platz den Namen „Bocca della verità“ (Mund der Wahrheit) erhielt. Neben seinem jetzigen Standorte führt eine Treppe in den Dachraum des Narthex hinauf. Dieser, zu einem kleinen Lokalmuseum eingerichtet, beherbergt die verschiedenen, bei den Restaurationsarbeiten gefundenen Skulpturenfragmente aus früherer und späterer Zeit, sowie eine Anzahl Ziegelstempel, Bauproben u. s. f. Die Einrichtung eines solchen Museums ist ein ganz vorzüglicher Gedanke gewesen und verdient auch anderwärts bei Restaurationen historischer Gebäude nachgeahmt zu werden.

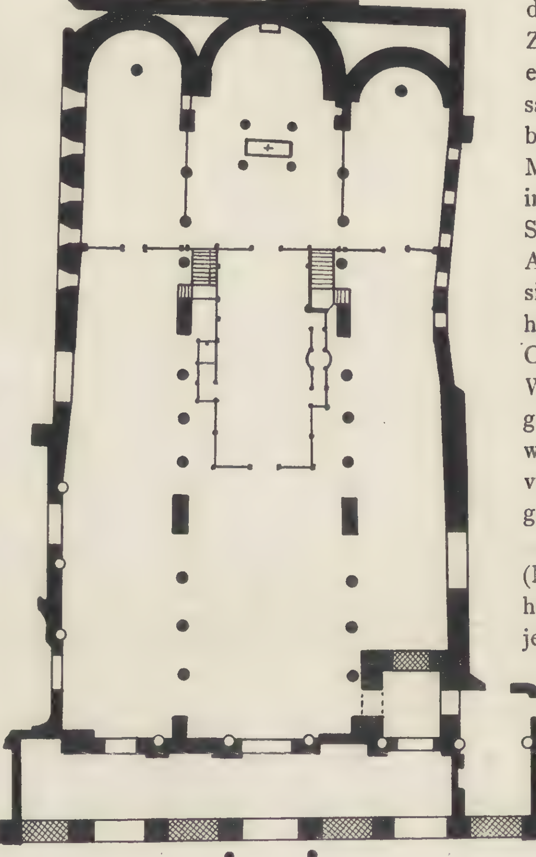


Fig. 3. Grundriss der Basilica.

Altes Mauerwerk mit Säulen d. Annona-Halle
Moderne Vermauerung.
Marmorschranken mit Pfosten.

In das Innere der Kirche führen vom Narthex aus drei Portale, den drei Schiffen der Basilica entsprechend. Durch das Hauptportal in das Mittelschiff gelangt, bemerkt man gleich hinten

in der Wand die zur Hälfte aus derselben hervortretenden hohen Säulen der alten Annona-Halle. Aus weifsem Marmor gehauen und kanne-



Abb. 1. Façade von Santa Maria in Cosmedin in Rom.

lirt, machen sie trotz der argen Beschädigungen, die sie im Laufe der Zeit erlitten haben, vermöge ihres beträchtlichen Umfanges und ihrer Höhe — die Kapitäle ragen bis unter die Decke empor — jetzt noch einen recht stattlichen Eindruck. Freilich, wenn man sie näher prüft, fällt gleich auf, dafs in der Struktur der Basen und der Kapitäle Unregelmäfsigkeit herrscht. Dieser Umstand läfst im Verein mit den Stuckresten, die man in den von Säule zu Säule gespannten Bogen entdeckt hat, mit grofser Sicher-

heit darauf schliefsen, dafs die Halle im IV. Jahrh. n. Chr. gebaut wurde, zu einer Zeit, in welcher man der Architektur keine besondere Aufmerksamkeit mehr zu schenken pflegte und in der man anfing, zu Neubauten die ohne kritische Auswahl zusammengeschleppten Architekturstücke verödeter klassischer Bauwerke zu verwenden. Zum Studium der Kapitäle, die zum Theil dem römisch-jonischen Stile angehören, theils Kompositen sind, bietet das Museum über dem Narthex Gelegenheit. Dort liegen die vier Kapitäle der Säulen der Eingangswand offen, ebenso die Reste der Stuckdekoration der Bogen. Die letztere besteht aus Aehren- und Laubgewinden, die aus Körbchen über den Säulenkapitälen gegen die Mitte des Bogens zu aufsteigen. In ihrer freien, flotten Zeichnung bilden sie einen Nachklang der Antike, doch erinnert die wenig sorgfältige Ausführung des Details daran, dafs die klassische Kunst zur Zeit der ersten christlichen Kaiser bereits verblüht war.

Von dem kirchlichen Gebäude, das im VI. Jahrh., wahrscheinlich von Anfang an als Diakonie in die Getreideverwaltungshalle hineingebaut wurde, ist aufser den Mauern wenig mehr übrig geblieben. Die gefundenen Fragmente der damaligen marmornen Ausstattung und die Ziegelstempel aus der Zeit der Ostgothenherrschaft befinden sich im Museum; einzig eine mit grofsem byzantinischem Kreuze versehene Marmorplatte, die als Mensa auf dem modernen Hauptaltar gedient hat, ist ihrer ursprünglichen Bestimmung wiedergegeben, d. h. als Glied der Schranken des Presbyteriums links vorn im Chor aufgestellt worden.

Um das Mauerwerk dieser Epoche auch nach der Restauration noch dem Studium zugänglich zu machen, hat man in der linken Wand des Mittelschiffes, über den Säulenbogen, zwei ca. 1,5 *m* grofse rechteckige Stellen vom Kalkbewurf freigelassen. Dieselben zeigen die charakteristischen Merkmale der Bauart des VI. Jahrh.,[1]) die man an andern römischen, sicher datirten Bauten dieser Zeit wahrnehmen kann. Gerade dieses Mauerwerk und die gefundenen Reste der Marmorausstattung lassen im Verein mit historischen Gründen es als ziemlich sicher erscheinen, dafs die erst im VIII. Jahrh. erwähnte Diakonie von Sta. Maria in Cosmedin schon frühe im VI. Jahrh. eingerichtet worden sei. Sta. Maria in Cosmedin bildet also eine monumentale Ergänzung zu den litterarischen Quellen, die erst im Jahre 685 zum ersten Male von „monasteriis diaconiae" sprechen,[2]) weshalb Duchesne[3]) die Einrichtung von speziellen Diakoniegebäuden, die ursprünglich kirchliche Verpflegungsanstalten armer Kranken, Greise, Pilger u. s. w. waren, deren Kirchen aber in der Folge zu der hohen Bedeutung von Kardinalstiteln emporstiegen, erst in die zweite Hälfte des VII. Jahrh. ansetzte.

Der Grundrifs der heutigen, restaurirten Kirche entspricht demjenigen der von P. Hadrian I. (772 bis 795) zur Basilica erweiterten Diakoniekirche. Er zeigt deutlich die Unregelmäfsigkeiten der Gliederung des inneren Raumes, die wohl eine Folge der eigenartigen lokalen Verhältnisse sein mögen, anderseits aber auch der gesunkenen Baukunst des VIII. Jahrh. zur Last gelegt werden dürfen. In Wirklichkeit treten sie nicht so auffallend hervor. Ein ungeübtes Auge wird kaum bemerken, dafs die Gesammtbreite der drei Schiffe hinten gröfser ist, wie vorn, dafs die drei Apsiden ungleiche Tiefe besitzen und ihre Frontbogen (Triumphbogen) nicht parallel zur Eingangswand laufen; was am ehesten auffällt, ist die Biegung der Aufsenwand des rechten Seitenschiffes, die von den Tuffruinen des antiken Tempels bedingt war.

Die Herstellung eines richtigen Grundrisses (siehe Fig. 3) von Sta. Maria in Cosmedin wurde erst im Verlaufe der jüngsten Restaurationsarbeiten möglich.[4]) Diese legten das alte Mauerwerk frei und die Entdeckungen, die man dabei machte, bewiesen die vollständige Richtigkeit der Angaben des Liber pontificalis an der oben (Sp. 29) angeführten Stelle. Nicht nur kamen die zwei Apsiden der Seitenschiffe wieder zum

[1]) Siehe oben Sp. 28.

[2]) »Lib. pont.« I S. 364.

[3]) Duchesne „Notes sur la topographie de Rome au moyen-âge". In »Mélanges d'arch. et d'hist.« T. VII (1887).

[4]) Alle früheren Pläne, z. B. bei Kraus »Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer« (Freiburg i. B. 1882) I, S. 133 Fig. 62; Dehio und Bezold »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes« (Stuttgart 1887.) Atlas I, Taf. 16,9; Holtzinger »Die altchristliche Architektur in systematischer Darstellung« (Stuttgart 1889) S. 42 Fig. 27; neuestens wieder bei Beissel S. J. »Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst und Liturgie in Italien« (Freiburg i. B. 1899) S. 83, Fig. 53, fallen somit als unrichtig dahin.

Vorschein, die vermauert waren, sondern man fand auch überall die Stellen, wo die Erweiterungsbauten Hadrians I. ansetzten. Zwei dieser Stellen sind, die eine in der linken Wand des Mittelschiffes (siehe Abb. 2), die andere in der Aufsenwand des linken Seitenschiffes, als Bauproben offen gelassen worden und in rechteckigen Ausschnitten sichtbar. Ebenso hat man vier Loggienbogen der zu jener Zeit für das weibliche Geschlecht eingerichteten Emporen in der Wand zwischen dem Mittelschiff und dem linken Seitenschiff vorn, gegen das letztere hinaus, freigelassen.

So wie die Basilica jetzt dasteht, repräsentirt sie die Formen, die sie durch die bedeutenden Veränderungen im Innern im XI. u. XII. Jahrh. erhalten hat. Zwei Reihen von je neun Säulen, von denen je drei mit einem Pfeiler abwechseln, scheiden den Innenraum der Länge nach in drei Theile: in ein Mittelschiff und zwei Seitenschiffe. Der Breite nach scheidet sich die Kirche durch einen eigenartigen Querbau in zwei ungleich grofse Theile: in das Langhaus, den für die Gemeinde bestimmten Betraum, und in das Presbyterium, die Stätte des Klerus und der gottesdienstlichen Funktionen. Der trennende Querbau, der übrigens nicht in allen Basiliken sich vorfand, führte in Rom im frühen Mittelalter den Namen Pergula,[5]) im Orient und in Kirchen unter byzantinischem Einflufs aber nannte man ihn Ikonostasis. Beiden Namen lag ursprünglich wohl ein und dasselbe Bauwerk zu Grunde. Die erstere Bezeichnung (Pergula vom lat. pergere = vorstreben, sich hervorrecken) deutet die Form desselben an, während die letztere (Ikonostasis) sich auf den Zweck desselben bezieht. Das Wesentliche der Pergula ist eine Säulenreihe, die vor dem Chore quer durchläuft und deren Kapitäle durch ein architravartiges Gebälke unter sich und mit den Seitenwänden verbunden sind. Die Säulen und der Architrav, gewöhnlich aus kostbaren Steinsorten oder Metall, hatten die Bestimmung, Gefäfse, Leuchter, Statuen, und ähnliche plastische Werke, ebenfalls von kostbarstem Material,[6]) zu tragen und so dem Gotteshause zur Zierde zu dienen. Wie Mosaiken in der Marienkirche zu Bethlehem[7]) (XII. Jahrh.) zeigen, kam es vor, dafs vom Architrav kunstvoll gestickte Tücher niederhingen, welche, wie die heutzutage vielerorts üblichen Vorhänge des Chorgitters, aufgerollt oder zur Seite gezogen werden konnten. Denken wir uns die Tücher durch bildergeschmückte, feste (Holz-, Stein-, Metall-) Tafeln ersetzt, so haben wir die heute noch in der griechischen Kirche übliche Bilderwand, die Ikonostasis, die ihren Namen wohl einzig dem Umstande verdankt, dafs die Bilder ursprünglich nicht unter dem Architrav angebracht, sondern auf demselben aufgestellt wurden. In kleinen Kirchen scheint man die Pergula — wenn überhaupt eine solche zur Ausführung kam — immer gleich mit den Cancelli, den ca. 1 bis 1,5 *m* hohen Chorschranken verbunden zu haben.

Dies war auch in Sta. Maria in Cosmedin der Fall. Sta. Maria in Cosmedin ist zur Zeit die einzige Basilica in Rom, die eine Pergula besitzt. Ihre erste erhielt sie zur Zeit des Papstes Hadrian I., als sie zur Basilica vergröfsert wurde. Die Spuren derselben fanden sich an den Wänden der beiden Seitenschiffe. Einer der Eck- oder Eingangspfosten dieser Pergula, mit der Säule aus einem Stück weifsen Marmors gearbeitet, wurde im XI. oder XII. Jahrh., als der Glockenthurm gebaut und die alte innere Einrichtung durch eine neue ersetzt wurde, weggeschleppt und im 6. Stockwerk des Thurmes, hintenhinaus, als Träger eines Fensterbogens verwendet. Das Mittelstück des Architravbalkens aber, mit der Dedikationsinschrift, fand man als Treppenstufe benutzt; es befindet sich jetzt im Lokalmuseum. An Hand der gefundenen Reste hat der römische Architekt Mazzanti einen Rekonstruktionsplan der Pergula des VIII. Jahrh. entworfen.[8]) Derselbe kam jedoch nicht zur Ausführung, sondern man stellte sie im Stile des XII. Jahrh. nach dem Entwurfe des Architekten Giovenale her. Da von der ehemaligen Pergula des XII. Jahrh. aufser vier Cancellenplatten (Plutei) nichts mehr vorhanden war, hielt sich der Architekt an zeitgenössische Vorbilder. Die erwähnten vier Plutei, mit prächtigem Kosmatenmosaik ausgelegt, wurden im Boden des Presbyteriums gefunden und sind jetzt zu Seiten des mittleren Durchgangs angebracht. Die zwei demselben zunächst stehenden tragen

---

[5]) Vgl. »Lib. pont.« I S. 417 n. 195.

[6]) Dieselben waren meistens Ehren- und Weihegeschenke an die Basilica und repräsentirten oft einen immensen Werth. Vgl. Beissel S. J. „Verwendung edler Metalle zum Schmuck der römischen Kirchen vom V. bis IX. Jahrg." In der »Zeitschrift für christliche Kunst« IX. Jahrg. (1896).

[7]) Abbildung bei Fleury »La messe« (Paris 1882) III, Taf. 246.

[8]) Abbildung bei Grisar l. c. Taf. XII.

auf dem oberen weifsen Randstreifen die Inschrift: *ALFANVS FIERI TIBI FECIT VIRGO MARIA*

ET GENETRIX REGIS SVMMI PATRIS ALMA SOPHYA,

wodurch sie sich als Werk der Ausschmückung durch Alfanus (XII. Jahrh.) ausweisen. Eine dieser Platten bietet übrigens des Interessanten noch mehr. Auf der Rückseite zeigt sie nämlich eine Reliefdekoration im Stile des VIII. Jahrh., eine Komposition von damals beliebten symbolischen Figuren (zwei Pfauen, auf dem Querbalken eines Kreuzes stehend, nippen aus zwei Henkelkelchen den Trank des ewigen Lebens, der ihnen das unter dem Querbalken angedeutete Paradies verbürgt). Wahrscheinlich gehörte sie den Chorschranken der Basilica Hadrians I. an. Bei der Renovation des XII. Jahrh. wurde sie einfach umgedreht, zurechtgeschnitten [der abgesägte Theil, vormals als Treppenstufe benutzt, befindet sich jetzt im Museum], auf der Rückseite mit dem Mosaik und der Inschrift versehen und wiederum als Schranke verwendet. Aufser den vier Platten ist die ganze Anlage neueste Arbeit; der Architrav trägt eine Inschrift, welche besagt, dafs die Pergula auf Kosten des um die Renovation sehr verdienten Vikars der Basilica, Msgr. Sebastiani, Canonikers am Lateran, in der Form der einst von Alfanus gesetzten restaurirt worden sei.

Vor der Pergula, zwischen dieser und dem Narthex, liegt der Raum, welcher der Gemeinde zugewiesen ist. Die Schafte der Säulen, die ihn in drei Schiffe theilen, sind Spolien antiker Bauwerke, theils aus Granit, theils aus verschiedenartigem Marmor gehauen; die Kapitäle hingegen tragen der Mehrzahl nach den Skulpturencharakter des XI. Jahrh., aus welcher Zeit überhaupt, wie Sp. 30/31 gezeigt wurde, die gesammte jetzige Anlage stammt. Die Bogen, die sich von Säule zu Säule schwingen, sowie die Seitenflächen der Pfeiler sind nach vorgefundenen Resten im Stile derselben Epoche (auf die antike zurückgreifende Ornamentmotive auf dunkelgrünem Grunde mit gelber und rother Einfassung) ausgemalt.

Was das Auge des Besuchers, der durch das Mittelportal in das Langhaus tritt, sofort auf sich zieht, das ist der geradezu glänzend restaurirte alte Sängerchor, die Schola Cantorum, in der vorderen Hälfte des Mittelschiffes. Derselbe ist so sorgfältig und mit so auserlesenem Material in seiner mittelalterlichen Form wieder hergestellt, dafs er der berühmten und bisher in Rom einzigen Schola in der Basilica San Clemente ebenbürtig zur Seite steht, ja dieselbe an Vollständigkeit übertrifft. Die Schola Cantorum, der Raum, wo in altchristlicher und mittelalterlicher Zeit der Sängerchor beim Gottesdienste Aufstellung nahm, liegt ca. 20 *cm* höher als der Boden des Schiffes. Sie ist von 1,3 *m* hohen Schranken umgeben. Diese werden von Platten aus feinem, geadertem Marmor gebildet, die unten von einem Sockel, oben von einem Polster, an den Seiten von Pfosten aus weifsem Marmor umrahmt sind (Abbild. II). Innen, dem Fufse der Schranken entlang, bemerkt man die ebenfalls marmornen Sitzbänke für die Sänger, ein Bestandtheil der Schola-Einrichtung, der in S. Clemente fehlt. Aus den Schranken steigen zu beiden Seiten die Ambonen empor, die erhöhten Podien, die zum Verlesen der heiligen Schriften und später auch zur Predigt dienten. Die Form der Ambonen im Allgemeinen hat sich im Laufe der Zeit mehrfach geändert und selbst in ein und derselben Periode wiesen die zwei einander gegenüber und gleichzeitig in Gebrauch stehenden Kanzeln wesentliche Unterschiede in der Struktur auf. Die eine Form hat vom Gebrauche den Namen „Epistel-“, die andere „Evangelien-Ambon“ erhalten.[9]) Vom letztern herab trug, wie mittelalterliche Miniaturen zeigen, der Diakon das Encomium paschale (den Exultetgesang bei der Osterkerzenweihe) vor, weshalb in seiner Nähe immer der reichgeschmückte Osterleuchter aufgestellt war. In Sta. Maria in Cosmedin steht der Evangelien-Ambon auf der rechten („Epistel-“) Seite, während der andere mit dem marmornen Buchpulte für den Lektor sich auf der linken („Evangelien-“) Seite befindet. Diese Stellung ist derjenigen in S. Clemente gerade entgegengesetzt, scheint aber nach mehreren, noch vorhandenen Anzeichen den allgemeinen römischen Brauch wiederzugeben, der sich ganz gut erklären läfst, wenn man ihn mit der Stellung des Celebranten **hinter** dem Altare in Beziehung setzt. Dort liest nämlich der Priester die Epistel, vom Zuschauer im Langhaus aus betrachtet, links, das Evangelium rechts und demgemäfs mö-

---

[9]) Fleury l. c. bringt III. Taf. 201 den Ambon (von Sta. Maria in Cosmedin) rechts, Taf. 202 denjenigen links in vorzüglicher Abbildung, nennt aber beide „Ambon de l'Épître“.

gen auch die Ambonen aufgestellt worden sein. Soviel steht wenigstens fest, dafs die Ambonen in Sta. Maria in Cosmedin in guter Erhaltung stetsfort an ihrer ursprünglichen Stelle standen, trotzdem sonst die Schola Cantorum vollständig verschwunden war. Beide Ambonen weisen eine schöne Gliederung, feine Dekoration und kostbares Material auf. Prunkvoller noch prä-sentirt sich auf der Brüstung rechts vor dem Ambon die mit glänzendem Kosmatenmosaik bedeckte Säule des Osterleuchters. Ihren Fufs umfangen die Pranken eines kleinen marmornen Löwen, der auf dem Polster der Schranke ruht. Der Eckpfosten, auf dem sie steht, trägt eine Inschrift, aus welcher hervorgeht, dafs ein Pascalis den Leuchter gefertigt hat, wahrscheinlich



Abb. 2. Inneres von Santa Maria in Cosmedin in Rom.

derselbe Künstler, der einen in Form und Technik ähnlichen Leuchter in S. Francesco in Viterbo schuf, auf dem er ebenfalls seinen Namen „*FRA*(ter) *PASCALIS ROM*(anus)" und dazu die Jahreszahl 1286 anbrachte. Neuzeitliche Renovationen hatten von der Schola Cantorum, wie sie im XIII. Jahrh. bestand, nur die zwei Ambonen und den Osterleuchter intakt gelassen; alle andern Theile waren, wie bereits bemerkt, zerstört und weggeschleppt worden. Auch der prächtige, aus bunten Marmorstückchen zusammengesetzte Mosaikteppich (Opus Alexandrinum), der den Boden der Schola und des ganzen Langhauses bedeckte, war stellenweise zertrümmert worden. Die jüngste Restauration hat nun den alten Schmuck in seinem ganzen Umfange wiederhergestellt. Das erneuerte Mosaikpaviment steht demjenigen von S. Clemente an Pracht nichts nach und von der Schola Cantorum meldet eine in die Schranken derselben eingelassene Inschrift, dafs sie im Jahre 1898 ebenfalls in ihrer früheren Schönheit wiedererrichtet worden sei:

INSTAVRATIS PLVTEIS AC SVBSELLIS
MAGNAM PARTEM EXCISIS ET
EVERSIS
VETVS SCHOLA CANTORUM
AD PRISTINVM DECVS REVOCATA EST
ANNO DOMINI MDCCCXCVIII.

Aufserhalb der Schola, in den Ecken, welche die Schranken derselben mit denen der Pergula bilden, führen zwei Treppen in die Krypta hinab, die sich unter dem Presbyterium durchzieht. Ihrer Anlage nach ist sie eine der interessantesten Krypten Roms und verdiente für sich allein schon eine gründliche Untersuchung und Beschreibung. Der Raum ist an allen Seiten vollständig von den Tuffquadern der Basis des antiken Tempels umgeben und da dieselben überall blofsgelegt sind, hat man hier Gelegenheit, das prächtige, feingefügte Quaderwerk in unverletztem Zustande zu studiren. Wahrscheinlich ging die Konstruktion der Kammer so vor sich, dafs man Block um Block aus dem Fundamente herausbrach und die Decke (den Boden des darüberliegenden Chores) durch zwei Säulenreihen von je drei Säulen stützte. Auf den Schaften dieser 6 Säulen sind kleine Kreuze eingemeifselt; die Kapitäle, vorzüglich erhalten, weisen den Charakter des XI. Jahrh. auf. Ob die Krypta in dieser Zeit blofs erneuert oder erst angelegt wurde, ist, da Nachrichten darüber fehlen, nicht mehr festzustellen. Durch die Säulen wird der Raum in drei Schiffe getheilt und bietet so das Bild einer kleinen dreischiffigen Basilica, deren Länge ca. 9 *m*, die Breite 5 *m* und die Höhe etwas über 2 *m* beträgt. Auch die Apsis fehlt nicht. In ihr steht ein alter Altar. Den Stipes desselben bildet ein antiker Cippus, dessen Vorder- und Rückseite ein eingemeifseltes Kreuz schmückt. Die dazu gehörige Mensa aus Marmor fand man beschädigt an die Wand gelehnt; sie trägt die von Grisar ergänzte Inschrift *[† Hic requiescit corpus] BEATAE CIRILLE VIRG. ET MAR. FILIE DECII.* Jetzt befindet sich dieser unterirdische Altar restaurirt wieder an Ort und Stelle und auch der Schacht, der vom darüberliegenden Hauptaltar nach altchristlicher Weise auf das darunter liegende Martyrergrab (die Confessio) hinablief und die Verbindung zwischen beiden herstellte, ist wieder geöffnet worden. Aus den Wänden der Krypta sind ringsum vertikale Nischen von ca. 1,5 *m* Höhe ausgebrochen, die in der Mitte durch transversal liegende Marmorplatten in zwei Theile, eine untere und obere Hälfte, getrennt werden. So erscheinen die Wände in verschiedene Fächer getheilt, die möglicherweise dazu bestimmt waren, Reliquiarien, aber auch wohl Lampen aufzunehmen, da der Raum nirgends von Aufsen Licht empfängt. Merkwürdiger Weise hat die Krypta ein in der Anlage beinahe genau gleiches Gegenstück in einem deutschen Dome, nämlich die sogen. Wiperti-Krypta in Quedlinburg.[10])

Hinter der Pergula, zwischen dieser und den drei Apsiden liegt der dem Klerus reservirte Raum der Basilica. In denselben gelangt man durch drei Thüren der Pergula. Er ist durch die Seitenschranken des Presbyteriums zwischen den zwei vordersten Säulen jeder Seite und durch die drei nach vorn abschliefsenden Apsiden noch schärfer in drei Theile geschieden, als das Langhaus. Dafs die zwei Seitenapsiden ganz vergessen waren und erst bei der neuesten Restauration wieder entdeckt wurden, ist bereits bemerkt worden. In einer derselben hat man einen Marmortisch, bestehend aus einem antiken, kannelirten Säulenstumpf mit darüberliegender Platte, gefunden, der wahrscheinlich als Kredenz zur Vorbereitung der Utensilien für die liturgische Feier gedient hat

[10]) Vgl. Dehio und Bezold »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes« Atlas I Taf. 58, 1 u. 2.

und nunmehr — sowie eine Nachbildung in der andern Seitenapsis — als Nebenaltar benutzt wird. Der eigentliche Raum für den Gottesdienst und besonders für die eucharistische Opferfeier war in den alten Basiliken der mittlere, der sogen. Priesterchor, das Presbyterium. Hier stand als Centralpunkt frei in der Mitte, gewöhnlich über der darunter liegenden Confessio, der Altar. Die Hauptseite hatte derselbe gegen die Apsis zu gewendet, so dafs der celebrirende Priester hinter den Altar, das Antlitz gegen das Langhaus hin gerichtet, zu stehen kam. Den Wänden der Apsis entlang liefen die Marmorsitze für die Priester, während der Thron des Bischofs sich in ihrer Mitte, direkt hinter dem Altar, auf erhöhtem Postamente befand.

Diese Anordnung des Presbyteriums finden wir nun auch in Sta. Maria in Cosmedin. Der Boden liegt hier eine Stufe höher als in den zwei Seitenräumen und ist mit einem erneuerten Parketboden aus Opus sectile (buntfarbigen, geometrisch zurechtgeschnittenen Marmorplättchen) ausgelegt, nach Mafsgabe der Reste, die aus der Zeit Hadrians I. (siehe Sp. 29) übrig geblieben sind. In der Mitte des Presbyteriums erhebt sich der Hauptaltar, bestehend aus einer auf zwei Marmorfüfsen gebetteten antiken Badewanne von glattpolirtem, rothem Granit.[11]) In ihr ruhen die Reliquien. Den Verschlufs bildet die darübergelegte marmorne Mensa. Diese trägt die interessante Dedikationsinschrift, aus welcher hervorgeht, dafs der Altar im Jahre 1123 durch Papst Calixt II. geweiht wurde „Alfano Camerario ejus plurima dona largiente." Den Altar überragt ein prächtiges Ciborium aus weifsem Marmor mit Mosaikeinlagen. Der Baldachin ruht auf vier rothen, polirten Granitsäulen und ist laut Inschrift ein Werk des Cosmaten Deodatus. Als Geschenk des Kardinaldiakons Francesco Gaetani, Neffen des Papstes Bonifaz VIII. (1294 bis 1303) trägt es den Charakter der Zeit: italienisch-gothischen Stil und den bunten Mosaikschmuck der Cosmaten. Freilich pafst es deshalb strenge genommen nicht zum Stil der Basilica, aber wir müssen dem leitenden Architekten Giovenale[12]) Recht geben, wenn er sagt, die Wegschaffung des Ciboriums und des Osterleuchters aus diesem Grunde würde ein „sacrilegio aristico" sein.

Hinter dem Altar, an der Wand der Apsis, steht auf erhabener Unterlage die bischöfliche Kathedra, ein reich geschmückter Marmorthron. Zu seinen Seiten laufen die weifsen, marmornen Sitze der Priester dem Halbkreis der Apsis entlang und setzen sich — weil Sta. Maria in Cosmedin ein Kapitel hat und deshalb vieler Sitze benöthigt — vorn an den Seitenkancellen fort.

Da die Apsis allen Schmuckes entblöst dastand, ist sie bei der neuesten Restauration mit plastischem Schmuck und mit Malerei al fresco nach guten Vorbildern des XII. Jahrh. ausgestattet worden. Ersterer besteht aus zwei gekoppelten, blinden Fenstern, deren Spuren man als Abdrücke in der hinter der Apsis aufgeführten Schuttwand gefunden hat. Die Marmorsäule, welche als Mittelstück die Bogenvereinigung der Fenster trägt, sowie die sehr schöne Fenstervergitterung aus Gips (in der Weise der Narthexfenster, aber in kunstvollerer Form) sind Nachbildungen zeitgenössischer Originale. Die Malereien, welche die übrigen Parthien der Apsis schmücken, bringen im Stil der Apsidendekorationen des XII. Jahrh., bis ins Detail stilgerecht und vorzüglich durchgeführt, oben das Bild der thronenden Madonna, zu deren Seiten rechts die Heiligen Dionysius und Nikolaus, links der hl. Papst Felix IV. (der muthmafsliche Gründer der Diakonie Sta. Maria in Cosmedin) und der hl. Augustinus stehen. Darunter reihen sich vier Tafeln mit Szenen aus dem Leben Marias (Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Magier und Darstellung Jesu im Tempel) an; den Abschlufs nach unten, als Rückwand der Kathedra und der Presbytersitze, bildet ein dunkelgehaltenes Teppichmuster. An der linken Seite bemerkt man, in die Wand eingelassen, die wiedergefundene Marmortafel, welche in gothischer Schrift mit vielen Abkürzungen den Katalog der Reliquien („patrocinia") enthält, mit denen einst Papst Calixt II. die Basilica beschenkte.

[11]) Antike Badewannen waren schon im frühen Mittelalter wegen ihres gewöhnlich sehr kostbaren Materials hoch geschätzt und als Prunkstücke gesucht. Man darf sich deshalb nicht wundern, dafs sie auch zu kirchlichen Zwecken verwendet wurden. In Rom findet man sie häufig als Altarstipen in Gebrauch, z. B. im Baptisterium des Lateran, in Sta. Maria Maggiore, in Sta. Croce, Aracoeli u. s. f.

[12]) Giovenale hat auf einem idealen Rekonstruktionsplan das gothische Ciborium durch ein romanisches nach dem Vorbild desjenigen in S. Clemente ersetzt. Abbildung des Planes bei Grisar l. c. Taf. XI. Der Hinweis auf diese Tafel im Text (S. 196), bei der Erwähnung des gothischen Ciboriums ist deshalb ein Irrthum.

In gleicher Weise wie die Hauptapsis erhielten auch die Seitenapsiden neuen, würdigen Schmuck. In der Muschel der linken Apsis erblickt man die Muttergottes mit dem Kinde in einer von zwei fliegenden Engeln getragenen Mandorla auf dunkelblauem, sternenbesetztem Grunde; darunter, zu Seiten des blinden Doppelfensters die Darstellung von Mariä Geburt und Tod. In der rechten Apsis, entsprechend der linken, kommt oben das Agnus Dei im Rankengewinde der Apsismuschel von S. Clemente, darunter Johannes der Täufer am Jordan und seine Enthauptung im Kerker, unter dem Fenster das von zwei Engeln gehaltene Medaillon des Vorläufers zur Darstellung. Nach unten schliefsen beide Apsiden mit Teppichdraperien ab.

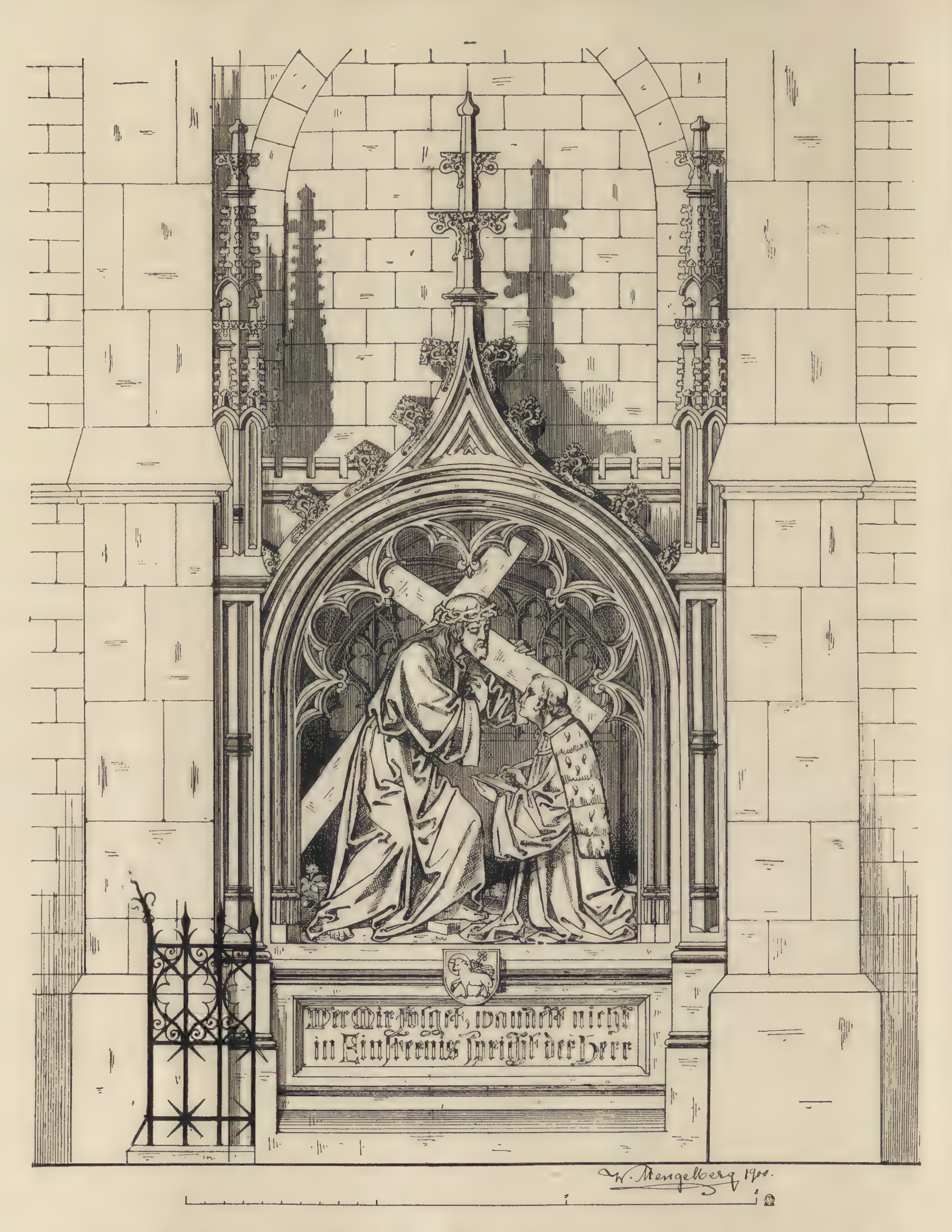
Gröfsere Reste der Malereien des XII. Jahrh., die nach Entfernung der Rokokodecke zum Vorschein kamen, zeigen nur noch der Triumphbogen der Apsis und die Wände des Mittelschiffes. Leider sind auch das nur spärliche und schlecht erhaltene Reste. Am Triumphbogen erblickt man noch die halben Figuren eines thronenden Christus und ihn umgebender Engelschaaren. Die Komposition hat viel Aehnlichkeit mit dem Triumphbogenmosaik von Sta. Maria in Domnica. An den Wänden des Mittelschiffes sind vorn rechts, zwischen den drei ersten Fensterchen (es sind deren auf jeder Seite 12 wieder geöffnet worden) zwei Medaillons mit bärtigen Prophetenköpfen ziemlich gut erhalten geblieben. Auf den Wandflächen unter den Fenstern müssen sich früher zwei Reihen von achteckigen, tafelartigen Bildern, eine unter der andern, hingezogen haben. Die noch bestehenden Reste lassen aber kaum mehr erkennen, ob die Tafeln Szenen aus der hl. Schrift oder aus der Heiligenlegende dargestellt haben. In den Rahmen, mit denen die einzelnen Tafeln eingefafst sind und die aus Blumen- und Fruchtgewinden bestehen, welche fliegende Putten halten, liegt viel Anklang an's Klassische. Man darf diese Dekorationsmalerei füglich als Keime der beginnenden Renaissance betrachten, trotzdem sie aus dem Ende des XII. oder Anfang des XIII. Jahrh. stammt. Auch der hl. Sebastian, vorn im bogenüberwölbten Durchbruch zwischen der Central- und der linken Seitenapsis, ist in seiner byzantinischen Tracht (Bart und langes Haupthaar der Offiziere des griechischen Hofes, byzantinische, vom Maler mifsverstandene Chlamys) nichts anderes als die Kopie eines alten Bildes des Heiligen auf einem wenig bemerkten Mosaik in S. Pietro in Vincoli. Da zur Zeit die Geldmittel fehlen, um auch die Wände mit neuen Fresken zu schmücken, ist die Frage, was mit den verblichenen Ueberresten der alten anzufangen sei, vorderhand noch keine akute. Wird man einst wirklich darangehen, die Kirche auszumalen, so dürfte es auch gerathen sein, jene grofsen rechteckigen Ausschnitte, aus denen das Rohmauerwerk herausstarrt, mit einem stilgerechten Vorhang zu verdecken, da diese „Bauproben", die für den Architekten und Archäologen ja gewifs von hohem Interesse sind, der Kirche doch kaum zum Schmucke gereichen.

Die Basilica Sta. Maria in Cosmedin sollte nach der Restauration als Pfarrkirche wiederum dem katholischen Kultus dienen. Deshalb hat man den gegenwärtigen Bedürfnissen Rechnung getragen und an das linke Seitenschiff drei neue Seitenkapellen angebaut,[13]) von denen die vordere als Sakraments-, die hintere als Taufkapelle benutzt wird. Eine andere, geschlossene, Seitenkapelle stöfst hinten an das rechte Seitenschiff an; in ihr findet im Winter der Chorgottesdienst des Kapitels statt. Sowohl die Holzkancellen, welche die Kapellen abschliefsen, als auch vier neu angeschaffte, originelle Beichtstühle sind getreu im Stile der Basilica gehalten.

Den Gesammteindruck, den das Innere der restaurirten Kirche auf Archäologen und Kunstfreunde ausübt, ist ein sehr erfreulicher, obgleich manch einer in den Apsiden den Glanz der Mosaiken, an den Wänden den üblichen Schmuck und auf der neuen Marmorausstattung die ehrwürdige Patina des Alters schwer vermissen wird. Die überaus gelungene Restauration von Sta. Maria in Cosmedin, zu der sowohl das Kapitel der Basilica und private Kunstmäcenaten als auch das Ministerium des öffentlichen Unterrichts einträchtiglich zusammengesteuert haben, ist ein Beweis, wie viel sich in Rom aus noch so mancher verdorbenen altchristlichen oder mittelalterlichen Basilica machen liefse. Freilich verlangt es dazu Geld, sachkundige Hände und vor allem das Verständnifs und die liebevolle Pietät, die hier die „Assoziazione artistica fra i cultori di architettura", vorab ihr Präsident, Architekt Cav. G. B. Giovenale an den Tag gelegt haben.

Rom. Wilhelm Schnyder.

[13]) Die modernen Seitenkapellen sind auf dem Grundrisse (Fig. 3) nicht angegeben, um das Bild der Basilica nicht zu stören.



Entwurf zu einem Denkmal des gottseligen Thomas von Kempen für die Kempener Pfarrkirche von Wilhelm Mengelberg.

Ein Denkmal des gottseligen Thomas [illegible]

(Mit Tafel IV.)

Ein Denkmal des gottseligen Thomas von Kempen wird für seine Vaterstadt von der Verwaltung der Thomasstiftung vorbereitet. Als Aufstellungsort ist ein [illegible] der an die Nordseite der alten gotischen Pfarrkirche gelegenen [illegible] in Aussicht genommen, den einige Bäume [illegible] mit einer mächtigen Kreuzigungsgruppe neueren Ursprungs auf schwerem Unterbau. Als Form des Denkmals ist die auf einem Postament stehende oder sitzende Bronzefigur des Gefeierten, [illegible] Büste in Vorschlag gebracht, [illegible] auch auf ein in der Kirche zu errichtendes Epitaph hingewiesen worden. Da es sich nur um ein Monument für den Verfasser der Imitatio Christi handeln kann, und [illegible], so dürfte jene Form den Vorzug verdienen, welche diesem Zwecke am besten entspricht, also diesen Gedanken den würdigsten, zugleich einfachsten und verständlichsten Ausdruck verleiht.

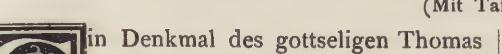
Der gottselige Thomas war kein [illegible] Prediger, noch kein [illegible] Katechet, sondern ein frommer Ordensmann, der sich mit Vorliebe in die Betrachtung des kreuztragenden Heilandes versenkte und aus ihr heraus sein berühmtes Büchlein schrieb, um seine Leser zur Nachfolge Christi anzuregen und anzuleiten. Dieses seines ganz eigenartigen, höchst bescheidenen, aber [illegible] Erfolg weltumfassend und [illegible] gesegnetes Streben bildet sein Charakteristikum und wird bei seinem Monumente um so weniger unberücksichtigt bleiben dürfen, als sie so wohl zum vollständigen Ausdruck gebracht werden kann. Eine Standfigur, auch wenn ihr Kreuz und Buch in die Hände gegeben werden sollten, würde dem selbstlosen zurückhaltenden Ordensmann nicht entsprechen, auch nicht auf diesem stillen Platze, und noch weniger in der Nähe des wuchtigen Kalvarienberges, neben dem sie auch in gewisser Beziehung gestellt werden könnte oder dürfte. Mehr noch [illegible] eine sitzende Figur zu beanstanden sein, nicht nur wegen der [illegible] Nähe, in der sie noch auffälliger und störender wirken würde, sondern auch wegen dieser [illegible] und [illegible] recht wenig ansprechenden Haltung. Die, wenn auch richtig [illegible] Büstenform könnte ebenfalls nicht

[illegible]



Ein Denkmal des gottseligen Thomas von Kempen.

(Mit Tafel IV.)



Ein Denkmal des gottseligen Thomas von Kempen wird für seine Vaterstadt von der Verwaltung der Thomas-Stiftung vorbereitet. Als Aufstellungsort ist für dasselbe der an der Nordseite der alten gothischen Pfarrkirche gelegene Platz in Aussicht genommen, den einige Bäume schmücken mit einer mächtigen Kreuzigungsgruppe neueren Ursprungs auf schwerem Unterbau. Als Form des Denkmals ist die auf einem Postament stehende oder sitzende Bronzefigur des Gefeierten, gar dessen Büste in Vorschlag gebracht, aber auch auf ein in der Kirche zu errichtendes Epitaph hingewiesen worden. Da es sich nur um ein Monument für den Verfasser der Imitatio Christi handeln kann und soll, so dürfte jene Form den Vorzug verdienen, welche diesem Zwecke am besten entspricht, also diesem Gedanken den würdigsten, zugleich einfachsten und verständlichsten Ausdruck verleiht.

Der gottselige Thomas war kein lebhafter Prediger, auch kein lehrhafter Katechet, sondern ein frommer Ordensmann, der sich mit Vorliebe in die Betrachtung des kreuztragenden Heilandes versenkte und aus ihr heraus sein berühmtes Büchlein schrieb, um seine Leser zur Nachfolge Christi anzuregen und aufzufordern. Diese seine ganz eigenartige, höchst bescheidene, aber durch den Erfolg weltumfassend und welterobernd gewordene Stellung bildet sein Charakteristikum und wird bei seinem Monumente um so weniger unberücksichtigt bleiben dürfen, als sie so leicht zum erschöpfenden Ausdruck gebracht werden kann. Eine Standfigur, auch wenn ihr Kreuz und Buch in die Hände gegeben werden sollten, würde dem selbstlosen andächtigen Gottesmann nicht entsprechen, auch nicht auf diesem stillen Platze, und noch weniger in der Nähe des wuchtigen Kalvarienberges, zu dem sie auch in keinerlei Beziehung gesetzt werden könnte oder dürfte. Mehr noch würde eine sitzende Figur zu beanstanden sein, nicht nur wegen der obenerwähnten Nähe, in der sie noch auffälliger und störender wirken würde, sondern auch wegen dieser, Beschaulichkeit und Andacht erst recht nicht ausdrückenden Haltung. Die, wenn auch richtig ausgestattete Nischenform könnte ebenfalls nicht empfohlen werden wegen Mangels eines geschlossenen Hintergrundes.

Viel annehmbarer würde der oben bereits angedeutete Vorschlag erscheinen, im Innern der Pfarrkirche eine gröfsere Wandfläche durch ein nicht zu weit ausladendes Denkmal zu beleben. Zur Aufnahme eines solchen würde die bis in die Zeit des Gefeierten zurückreichende Pfarrkirche ganz besonders sich eignen, und die beiden grofsen Mauern des eingebauten romanischen Thurmes würden sogar für ein mächtiges Epitaph Raum bieten, wie ein solches vor einigen Jahren durch den Utrechter Bildhauer Wilhelm Mengelberg in der St. Michaelskirche zu Zwolle angelegt wurde, in der die Gebeine des gottseligen Thomas aufbewahrt werden. An diese Lösung knüpft sich aber wohl das Bedenken, dafs die heimathlichen Beziehungen mit ihren die ganze Bürgerschaft erfüllenden Empfindungen und Wünschen vielleicht auf eine die Oeffentlichkeit minder beschränkende Anbringung drängen, also auf eine leicht und stets zugängliche, augenfällige Stelle. Eine solche bietet die nördliche Aufsenseite der Kirche, zu welcher über den freien Platz an der Vorder- wie Rückfront der grofsen Kreuzigungsgruppe vorbei zwei, von den Kirchenbesuchern mit Vorliebe gewählte Strafsen führen. Zwölf kräftige Strebepfeiler beherrschen hier sofort den Anblick, und die zwischen denselben unter den Fenstern sich ausbreitenden Flächen bieten sich, wie von selbst, für die Aufnahme von Gruppen an. Auf den ersten Blick erscheint dafür die rechts von dem Mitteleingange gelegene Nische besonders geeignet, die ungefähr 5 *m* breit ist und unmittelbar unter der Fensterschräge mit einem Stichbogen geschlossen werden könnte, nach dem Vorbilde von einer der herrlichen Passionsgruppen des Kanonikus Berendonck an der Südseite des Xantener Domes. Bei näherer Erwägung aber ergibt sich, dafs diese Fläche für eine einfache, aus nur zwei Figuren bestehende Gruppe zu breit ist, zumal gegenüber der Höhe die freilich durch eine Hinaufführung der Bekrönung in das Fenster gesteigert werden könnte, sei es dafs für sie die monumentale Form der Ausführung in Stein, oder die leichtere Gestalt einer Eisenkonstruktion gewählt werden sollte. Die richtigen Breiten- und Höhenverhältnisse

ergeben sich vielmehr zwischen den Strebepfeilern der Sakristei, die nur 275 *cm* Distance haben, bei erst in der Höhe über einer spitzbogigen Blende beginnenden Fenstern. Dieser Raum ist wie geschaffen für die Eingliederung eines kräftigen Sockels, einer etwas über lebensgrofsen, den Raum vollkommen ausfüllenden Gruppe und einer sie würdig einfassenden, wirkungsvoll bekrönenden Architektur.

Um die Möglichkeit einer durchaus befriedigenden Lösung an dieser Stelle und in dieser Form zu zeigen, und damit nicht nur für den vorliegenden Fall, der leicht zur Nachahmung reizen könnte, praktische Rathschläge zu ertheilen, habe ich den Bildhauer Wilhelm Mengelberg gebeten, einen diesem Zwecke genau angepafsten Entwurf anzufertigen. Diesen lege ich hier vor, um an ihn die weiteren Erörterungen anzuknüpfen, die mir von Wichtigkeit zu sein scheinen, weil sie grundsätzlicher Art sind.

Dem gottseligen Thomas von Kempen kann und soll nur ein religiöses Monument gesetzt werden, also ein Denkmal, in welchem er als der Verfasser der Nachfolge Christi verherrlicht wird. Die Nachfolge Christi besteht in dem Anschlufs an den kreuztragenden Heiland; an ihm hat Thomas sich inspirirt, an ihn seine frommen Betrachtungen, seine ernsten Ermahnungen geknüpft. Auf zutreffendere Art, als zu den Füfsen des Kreuzträgers knieend, den Blick auf ihn geheftet, und das Erschaute niederschreibend kann er unmöglich zur Darstellung gebracht werden. Zu Füfsen Gottes oder der Heiligen knieend werden in der Regel alle Stifter dargestellt, aber diesem ganz allgemeinen Privileg steht als ganz besondere Auszeichnung das Vorrecht des gottseligen Thomas gegenüber, mit der Feder in der Hand vor dem Kreuzträger zu knieen. Ihm dieses Vorrecht vorenthalten, ihn zu einer landläufigen Darstellung verurtheilen, könnte als ein Angriff auf sein Wesen, auf seine Würde, als eine Art von Degradirung, von Profanirung erscheinen. Weil für den Verfasser der Imitatio ein Denkmal irgendwie profaner Art ausgeschlossen ist, auch in seiner Vaterstadt, dürfte auch eine an's Profane streifende Behandlung desselben keine Berechtigung haben. — Würde ihm kurz nach seinem 1471 erfolgten Tode ein Epitaph errichtet worden sein, (was freilich schon durch den Umstand ausgeschlossen wurde, dafs er nicht einmal seinen Namen genannt hat), so wäre dafür wohl sicher die Innen- oder Aussenwand der Kirche gewählt worden, und wenn gar die 1482 gebaute Sakristei der Kempener Pfarrkirche dasselbe hätte aufnehmen sollen, es würde wohl annähernd die Form erhalten haben, die ihm hier auf der Mengelberg'schen Zeichnung beigelegt ist. So glücklich erscheint die Gruppe mit ihrer Umrahmung in den Organismus des Bauwerkes eingeführt, dafs der Eindruck einer neuen Anlage verschwindet, vielmehr der einer ursprünglichen Anordnung sich aufdrängt. — Nur in spätgothischer Ausführung konnte sie gedacht werden, und auch der Umstand, dafs mit ihr die Stilfrage von selbst gelöst ist, fällt für ihre Wahl mit in's Gewicht. Als Material empfiehlt sich für die Figuren heller Sandstein, für die ganze Umrahmung rother Sandstein, der durch einige Granitprofile belebt werden könnte, wie auch für die Inschrift am besten eine schwarze Granitplatte zur Verwendung käme. Zum Reichthum der Wirkung trägt die Mafswerkausstattung des runden Bogens wie des Hintergrundes und die Gewölbebehandlung bei; die kräftigen Flankirungspfeiler mit ihren malerischen Fialen vereinigen sich mit der mächtig aufschiefsenden Kreuzblume zu einer so wirkungsvollen Bekrönung, dafs an diesem Denkmal Alles die Aufmerksamkeit fesselt, zur Betrachtung, zur Vertiefung, zum Gebete einladet. Sofort würde es den nordwärtskommenden Kirchenbesuchern in die Augen fallen, und von den Fremden, für welche die Pfarrkirche mit ihrer reichen spätgothischen Ausstattung den Hauptanziehungspunkt der alten Stadt bildet, würde keiner es übersehen können.

Ein eisengeschmiedetes Gitter, einfach aber korrekt, wie das angegebene, würde den passenden Abschlufs bilden, und an demselben könnten Vorrichtungen getroffen werden sowohl für Beleuchtung, wie für die Befestigung von Blumen, Pflanzen oder sonstigem Schmuck bei besonderen Gelegenheiten. Auch könnten an dem Sockel, sei es an Stelle der vorgeschlagenen Inschrift, sei es in Verbindung mit derselben allerlei Erinnerungsmotive angebracht werden, die etwa durch Wappenschildchen Ausdruck gewönnen, mögen sie sich auf die Stadt beziehen, wie das bereits eingefügte, oder auf die Stifter und deren Intentionen.

Schnütgen.





Erstes Widmungsblatt der Handschrift von Upsala.

Abhandlung.

Das Evangelienbuch Heinrich III. aus dem Dome zu Goslar in der Bibliothek zu Upsala.

Mit Lichtdruck (Tafel X) und 10 Abbildungen.

Als ich vor mehreren Jahren die Universitätsbibliothek zu Upsala besuchte, erregte meine Aufmerksamkeit ganz besonders das dort aufbewahrte Evangelienbuch Heinrich III. [illegible] Herrn Dr. Claes Annerstedt [illegible] Veröffentlichung [illegible] Nach einigen Jahren gelangte es, dank der warmen Befürwortung durch den Herrn Oberbibliothekar, auf den von mir angeregten Antrag des Herrn Professors Dr. [illegible], durch Vermittlung des Ministeriums und der Kölner Regierung für einige Monate in das Kölner Archiv, wo ich seine sämtlichen Miniaturbilder sowie verschiedene Ornamente und Initialen photographieren ließ. Mein Freund P. Beissel, [illegible] gerade mit ähnlichen Studien beschäftigt, übernahm bereitwilligst die sorgsamste Prüfung, und es freut mich, das sehr wertvolle Ergebnis derselben hier vorlegen zu können.

Leider haben meine Versuche, über die Geschichte des Kodex [illegible] zu ermitteln, keinen Erfolg gehabt, so daß ich darüber nur [illegible] Herrn Annerstedt [illegible] [illegible]

lich, daß er, dank seinen [illegible] Verbindungen, diesen kostbaren Kodex selbst erworben hat, den er bis zu seinem Tode 1806 besessen [illegible].

Leider hat der Kodex nicht mehr seinen ursprünglichen Einband. [illegible]

[illegible]



Abhandlung.

Das Evangelienbuch Heinrich III. aus dem Dome zu Goslar in der Bibliothek zu Upsala.

Mit Lichtdruck (Tafel V) und 10 Abbildungen.

Als ich vor mehreren Jahren die Universitätsbibliothek zu Upsala besuchte, erregte meine Aufmerksamkeit ganz besonders das dort aufbewahrte Evangelienbuch Heinrich III. Da ich von dem Oberbibliothekar Herrn Dr. Claes Annerstedt vernahm, dafs dasselbe keinerlei Veröffentlichung erfahren habe, überlegten wir, inwieweit eine solche wohl veranstaltet, der kostbare Kodex selbst zu diesem Zwecke nach Deutschland geschickt werden könne. Nach einigen Jahren gelangte er, dank der warmen Befürwortung durch den Herrn Oberbibliothekar, auf den von mir angeregten Antrag des Herrn Professors Dr. Hansen, durch Vermittlung des Ministeriums und der Kölner Regierung für einige Monate in das Kölner Archiv, wo ich seine sämmtlichen Miniaturbilder, sowie verschiedene Ornamente und Initialen photographiren liefs. Mein Freund P. Beissel, hier gerade mit solchen Studien beschäftigt, übernahm bereitwilligst die sorgsamste Prüfung, und es freut mich, das sehr werthvolle Ergebnifs derselben hier vorlegen zu können.

Leider haben meine Versuche, über die Geschichte des Kodex Genaueres zu ermitteln, keinen Erfolg gehabt, so dafs ich darüber nur anzugeben vermag, was ich von Herrn Annerstedt erfahren habe. Dieser theilte mir mit, dafs sein Vorgänger 1806 eine Sammlung kostbarer Bücher, zumeist orientalischen Ursprungs, als Vermächtnifs des schwedischen Gesandten am türkischen Hofe, Ulrich Celsing, nach Upsala gebracht und in Betreff unseres Evangeliariums die Notiz beigefügt habe: „Multo vero splendidissimus accedebat Codex IV Evangeliorum Latinus, in usum Imperatoris Henrici III A. 1045 adornatus, auro et picturis variis eleganter distinctus.“ Da Ulrich Celsing 1770—1779 Gesandter in Konstantinopel, 1783—1786 beim kursächsischen Hofe, 1786—1789 in Oesterreich war und Bücherliebhaber gewesen zu sein scheint, so ist es wahrscheinlich, dafs er, dank seinen einflufsreichen Verbindungen, diesen kostbaren Kodex selber erworben hat, den er bis zu seinem Tode 1805 bewahrte.

Leider hat der Kodex nicht mehr seinen ursprünglichen Einband. Dieser hat unter Benutzung der alten, hierbei nur wenig beschnittenen Holzdeckel einer Umkleidung mit dunkelviolettem Sammet Platz gemacht, der die Spuren starker Benutzung zeigt. Sein Schmuck besteht, nachdem die beiden Schliefsen verschwunden sind, auf der Vorder- wie Rückseite nur noch in fünf durchbrochenen silbergegossenen Zierscheiben. Radartig gestaltet, so dafs acht Speichen zu ebenso vielen Rundungen sich vereinigen, die in den Zwickeln durch geperlte Schleifen überdeckt sind, erinnern sie an die Rosetten, mit denen mehrfach die Ebenholzaltärchen und Kasten nord- und süddeutscher Sammlungen verziert sind als hochgeschätzte Arbeiten des zuerst in Norddeutschland thätigen, von 1582 bis mindestens 1607 in Augsburg ansässigen Goldschmieds Mathäus Wallbaum aus Holstein, der ein ebenso geschickter Figurentreiber wie Ornamentist war. Es ergibt sich daraus die Vermuthung, dafs der Wechsel des Einbandes gegen Schlufs des XVI. Jahrh. in Deutschland erfolgt ist, wo sich also um diese Zeit der Kodex noch befunden haben mufs.

Hinsichtlich der in ihm enthaltenen Tafel mit der merkwürdigen, Sp. 77 abgebildeten, Musterung mag hier noch die Notiz Platz finden, dafs ihr ohne Zweifel ein morgenländisches Seidengewebe zu Grunde liegt, und gerade die naturalistische Umgestaltung, welche dieses von der Hand des Miniators erfahren hat, besondere Beachtung verdient. Was bei dem Orientalen nur das Produkt seiner auf das Dekorative gerichteten Phantasie war, wurde dem viel nüchternern Abendländer zu einer Drolerie, und defswegen wirken namentlich die zusammengekuppelten Gestalten: Doppelrumpf mit einfachem Kopf, in dieser die Formensprache des Abendlandes zeigenden Uebertragung um so sonderbarer. Schnütgen.

Die Handschrift von Upsala ist das Glied einer grofsen Familie, einer „Schule“, auf die sich die Forschung der letzten Jahre mit besonderem Eifer verlegt hat. Es wird sich empfehlen, I. die Erzeugnisse jener Schule zu nennen, II. Die Handschrift von Upsala eingehend zu beschreiben und in kunstgeschichtlicher Hinsicht mit den verwandten Codices zu vergleichen. III. Ihr Perikopenverzeichnifs zu untersuchen und zu erforschen, was sich aus ihm über die Verbreitung und den Sitz jener Schule schliefsen läfst.

I. Jene grofse deutsche Malerschule, welche um die Wende des ersten Jahrtausends ihre höchste Blüthe erreichte und sich durch ein Jahrhundert verfolgen läfst, stand in innigster Beziehung zum Kaiserhofe. Sie hat den Ottonen und Heinrich II., Konrad II. und Heinrich III. ihre Erzeugnisse gewidmet. Ihre hervorragendsten Leistungen zu Aachen, Köln, Trier, Bamberg und München, waren ehedem in Gold eingebunden, wurden als hervorragende Schaustücke in Prozessionen getragen und grofsentheils bei feierlichen Eidesleistungen auf die Evangelien benutzt.

Ikonographisch stehen die Glieder dieser Familie sich nahe, weil sie zur Illustration der Perikopen der wichtigsten Feste oder Sonntage analoge Bilder in freier Veränderung wiederholen. Sklavische Kopie eines Urtypus kommt nie vor, doch erkennt ein geübtes Auge leicht den Zusammenhang, das Abhängigkeitsverhältnifs. Noch charakteristischer ist Zeichnung und Färbung. Alles ist fein, reinlich, glatt, hell, klar und fest. Eine sichere Schulung, ein Zurückdrängen künstlerischer Laune ist unverkennbar. Alle Farben neigen zu hellen Tönen, sie sind scharf nebeneinander gestellt, gehen nie ineinander über, aber im Ganzen herrscht eine ruhige Harmonie, ein hoch gebildeter Farbensinn. Die Konturen sind fein, die Ornamente streng und ernst.

1. Eines der ersten, in künstlerischer Hinsicht vielleicht das beste Buch dieser Schule ist die Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen,[1]) ein Evangelienbuch von 30 × 22 *cm* Gröfse, das aber durch Beschneiden gelitten hat. Es wurde von einem Liuthar dem Kaiser Otto I. oder Otto II. überreicht (um 973?). Sowohl der Geschenkgeber als der Empfänger sind auf zwei grofsen Widmungstafeln porträtirt. Die Handschrift enthält 12 Kanontafeln, 4 Evangelistenbilder, 4 Ziertitel und 21 ganzseitige Miniaturen mit biblischen Szenen in reicher architektonischer Umrahmung. Der Comes beginnt mit Weihnachten, hat 2 „Wochen“ nach Pfingsten, 6 nach Peter und Paul, 5 nach Laurentius, 7 nach Cyprian und 4 vor Weihnachten.

2. Sehr nahe steht dem Aachener Kodex eine mit drei Bildern illustrirte Handschrift der Bamberger Kirche in der kgl. Bibliothek daselbst (A I 47 B.[2]) Gröfse 19 × 25 *cm.* X. Jahrh.). Die beiden ersten Miniaturen erläutern den Text des Canticum Canticorum. In der dritten ist Daniel vor den Text seiner Prophetie gestellt, wie die Evangelisten vor ihren Büchern gemalt wurden.

3. Evangelienbuch der Kölner Dombibliothek n. 218.[3]), ehedem Eigenthum der Abtei Limburg a. d. H. in der Diözese Speyer, der Stiftung Konrad II. Gröfse 20,6 × 28 *cm.* Ende des X. Jahrh. Inhalt: 12 Kanontafeln, 4 Evangelistenbilder, 8 Miniaturen in den Text vertheilt, 4 Ziertitel ohne Purpurgrund. Im Comes sind 6 Wochen nach Pfingsten angegeben, 6 nach Peter und Paul, 5 nach Laurentius,

[1]) Herausgegeben von Stephan Beissel mit 33 Lichtdrucktafeln. Aachen, Barth (1885). Vgl. Vöge „Eine deutsche Malerschule“, »Westdeutsche Zeitschrift«, Ergänzungsheft VII, Trier, Lintz (1891) S. 44 f., 77 f., 90 f. Die Vermuthung, Liuthar, welcher dem Kaiser Otto die Handschrift überreicht, könne Abt der Reichenau gewesen sein, ist unhaltbar, nachdem nachgewiesen ist, dafs die im »Anzeiger z. K. d. V.« (1833), im »Necrolog. Germ.« I, 749 und anderswo gegebene Notiz, ein Liuthar habe in der Reichenau 934—949 regiert, als falsch erwiesen ist. Liuthar war dort 926—934 Abt. N. »Archiv« XV (1886) S. 643. Ein anderer Liuthar regierte zu Malmedy im Beginn des 10. Jahrh. Mon. Germ. XX, 566 sq.

[2]) Leitschuh »Führer durch die kgl. Bibliothek zu Bamberg« 2. Aufl. S. 93 f.; desselben »Aus den Schätzen der Bamberger Bibliothek«, Bamberg, Buchner; Vöge 99 f., 108 f.

[3]) Wattenbach »Ecclesiae metropolitanae Coloniensis codices manuscripti«, Berolini, Weidmann (1874) p. 97. Vöge 145, 177 nimmt an, der Kodex sei zu Limburg geschrieben worden und beruft sich auf eine erst im XII. Jahrh. geschriebene Notiz. Sie redet jedoch nur vom Einbande, den ein Priester und Mönch des Klosters Limburg mit Gold und Edelsteinen zierte und in den er im zweiten Viertel des XI. Jahrh. Reliquien barg.

7 nach Cyprian, 4 vor Weihnachten. Allerheiligen fehlt. Matthäus hat 28 Kapitel, Markus 13, Lukas 20, Johannes 13. Auch diese Handschrift steht der Aachener sehr nahe, nicht nur durch die Zählung der Sonntage und andere Eigenthümlichkeiten des Comes, sondern auch durch die Umrahmung der Miniaturen, worin freilich ein anderes System herrscht und die Zeichnung besser ist. Oft sind in der Umrahmung in Purpur goldene Thiere oder Ranken eingetragen.

4. Evangelienbuch des Kölner Domes n. 12, für diesen Dom im Beginn des XI. Jahrh. im Auftrage des Priesters Hillin geschrieben von zwei leiblichen Brüdern, welche Kanoniker eines „Hauses" waren.[4]) Sie hiefsen Purchard und Chuonrad. Gröfse 37 × 26,5 *cm*. Inhalt: 12 Kanontafeln, 1 Widmungsbild (Hillin opfert dem hl. Petrus sein Buch), 1 Bild des hl. Hieronymus, 4 Evangelistenbilder (3 sind ausgeschnitten, nur 1 erhalten), 1 grofse Widmungstafel auf Purpur in Gold, 4 Ziertitel. Der Maler hat viel Silber verwandt. Der Comes hat 6 Wochen nach Pfingsten, 6 nach Peter und Paul, 5 nach Laurentius, 8 nach Cyprian, 5 (4) vor Weihnachten. Grofses Commune Sanctorum. Allerheiligen hat Vigil.

5. Perikopenbuch der Trierer Stadtbibliothek, welches zwei Mönche der Reichenau, Keraldus und Heribertus, dem Erzbischofe Egbert von Trier (977—993) überreichten. Es enthält 165 Blätter von 27 × 21 *cm* Gröfse, 1 Widmungsbild, keine Kanontafeln, 4 Evangelistenbilder, 3 Ziertitel, gemusterte Purpurgründe, 51 Miniaturen, sehr verschiedener Gröfse, die oft in den Text eingeschaltet sind. Die Reihe der Perikopen beginnt mit dem ersten Adventsonntage, gibt 5 Sonntage vor Weihnachten und 25 nach Pfingsten.

[4]) Der bei Wattenbach l. c. p. 5 abgedruckte Text der in goldenen Buchstaben auf Purpur geschriebenen Widmung sagt: „Prece et caritate Hillini Coloniensis domus cujusdam canonici . . . Purchardus et Chuonradus . . . librum accepimus scribendum." Coloniensis ist doch zu Hillin zu ziehen. Die Namen der beiden Schreiben klingen nicht kölnisch, sondern süddeutsch. Unmöglich konnten sie sich »domus cujusdam canonici« nennen, wenn sie am Kölner Dome Kanoniker waren, für den sie laut ihrer Widmung dies Buch verfertigten. Dafs die oben in der Miniatur über Hillin gemalte romanische Kirche ein getreues Bild des Kölner Domes jener Zeit sei, ist sehr oft als sicher hingestellt, nie bewiesen worden.

Auch der Codex Gertrudianus zu Cividale wird wohl für Egbert in der Reichenau ausgemalt sein.

„Ein Verwandter des Codex Egberti" ist nach Vöge ein Lectionar der kgl. Bibliothek zu Berlin, Ms. theol. lat. fol. 34, aus dem Ende des X. Jahrh. von 19,5 × 14,5 *cm* mit 5 Miniaturen, 3 unbemalten Zeichnungen und 1 figurirten Initiale. Die Handschrift befand sich im XII. Jahrh. zu Trier in St. Maria ad martyres."

Einer andern Schule gehört das aus Echternach nach Gotha gekommene Evangelienbuch an, das mit dem Egbertkodex zugleich als Vorlage diente zur Herstellung des dem Könige Heinrich (II.?) gewidmeten Perikopenbuches zu Bremen. Verwandt ist dem Echternacher Codex das wohl aus Trier stammende Evangeliar von Luxeuil zu Paris, Bibl. nat. nouv. acq. lat. 2196, aus dem XI. Jahrh.

Vom Egbertkodex sind beeinflufst, das Registrum Gregorii zu Trier, das Evangeliar der Pariser Nationalbibliothek des X. Jahrh. (n. 8851) und das Sakramentar zu Darmstadt (Hofbibl. n. 1946 in 4⁰) aus der Zeit um das Jahr 1000. Letzteres entstand wohl in Echternach; es besitzt neben 7 Zierblättern 3 Miniaturen.[5])

6. Eine Reihe hervorragender Handschriften derselben Richtung befand sich im Besitz der Bamberger Kirchen. Sie sind zum Theil nach München, zum Theil in die kgl. Bibliothek zu Bamberg gelangt. Die älteste derselben ist der herrliche Evangelienkodex Otto's III., jetzt zu München, Cimelia 58.[6]) Gröfse 34,7 × 24,5 *cm*. Er bietet 2 Widmungsbilder (vier Frauen huldigen Otto III.), 12 Kanon-

[5]) Kraus »Die Miniaturen des Codex Egberti«, Freiburg, Herder (1884); Vöge S. 43 f. und öfter. Ueber das Registrum Gregorii vgl. Braun „Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei", »Westdeutsche Zeitschrift«, Ergänzungsheft IX S. 77 f., über das Darmstädter Buch S. 98 f. Ueber das Lectionar zu Berlin vergl. „Repertorium" XIX (1896) 105 f. Die Figuren auf Blatt 45a sind doch Abel und Melchisedech. Ueber das Pariser Evangeliar Braun a. a. O. S. 83 f. und Vöge im »Repertorium« XIX, 132 f. Ueber das Ganze »Trierisches Archiv«. Herausgegeben von Dr. Max Keuffer. Trier, Lintz (1898) S. 97 f.

[6]) Beissel »Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim«, Hildesheim, Lax (1891) S. 89; Vöge, S. 7 f. und öfter.

tafeln, 4 Evangelistenbilder, 4 Ziertitel, 34 ganzseitige Miniaturen. Sein Comes verzeichnet 2 „Wochen“ nach Pfingsten, 6 nach Peter

Abb 1. Einfacher Ziertitel in Grün zum Markusevangelium.



Abb 2. Reicher Ziertitel auf Purpur zum Johannesevangelium.



Abb. 3. Die fünfte Kanontafel der Handschrift von Upsala.



Abb. 4. Zweites Widmungsblatt des Kodex von Upsala.

und Paul, 4 (?) nach Laurentius, 7 nach Cyprian, 4 vor Weihnachten. Das Buch steht mit seinen Miniaturen zwischen dem Ottonischen Kodex zu Aachen und dem Egbertkodex. Sein Maler benutzte für die Kanontafeln karolingische Prachthandschriften. Er mufs die in St. Emmeram zu Regensburg ruhende Bibel Karls des Kahlen genau gekannt haben.[7]

[7]) Vgl. Cahier »N. mélanges«, Ivoires p. 84 s mit p. 102.

7, 8: Apokalypse und Perikopenbuch aus St. Stephan zu Bamberg in der dortigen



Abb. 5. Der Evangelist Matthäus.



Abb. 6. Der Evangelist Markus.



Abb. 7. Der Evangelist Lukas.



Abb. 8 Der Evangelist Johannes.

kgl. Bibliothek A, II, 42.[8]) Gröfse 29,5×20,4 *cm.*

[8]) Leitschuh »Aus den Schätzen der kgl. Bibliothek zu Bamberg« Tafel 6 f.; Frimmel »Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters«, Wien (1885) S. 57 f.; Vöge, S. 139 f.

Im Perikopenbuche 2 Widmungsbilder (in dem ersteren krönen oben Petrus und Paulus einen Herrscher, entweder Otto III. oder Heinrich II.); unten stehen vier gekrönte Frauen mit Füllhörnern. Auf dem andern Widmungsbild sehen wir vier allegorische Gruppen von je drei Per-

sonen, wohl vier Tugenden darstellend. 5 Bilder zu den Hauptfesten. Die Miniaturen zur Apokalypse sind etwas anders behandelt als jene des Perikopenbuches, welche den Malereien des Aachener Kodex sehr nahe stehen. Eher aus dem letzten Viertel des X. als aus dem ersten des XI. Jahrh.

9. Troparium et Sequentiarium aus dem Bamberger Dome, in der kgl. Bibliothek daselbst Ed. V, 9. 2 Bilder als Titel (David musizirend), 3 Bilder zu den Hauptfesten (Weihnachten, Ostern, Maria-Himmelfahrt), 1 Ziertitel.

10. Evangelienbuch, Cimelia 59, zu München, aus Bamberg. Gröfse 30,5×23,6 *cm*. Aus dem Beginn des XI. Jahrh. Seinen 5 Miniaturen stehen 1 Inschriftstafel auf Purpur in Gold und 4 Ziertitel gegenüber. Die 12 Kanontafeln sind mit Genrebildchen besetzt, welche mit denjenigen des Evangelienbuches, Cimelia 58, auf karolingische Vorbilder zurückgehen. Eigenartig sind die langen Inschriften im ersten Ziertitel und bei den 4 Miniaturen der Evangelisten. Im Titelbild ist Christus umgeben von den Evangelistensymbolen, welche von je einer nackten, im Brustbild dargestellten Frau getragen werden, sowie von den Personifikationen der Sonne und des Mondes. In den Miniaturen der Evangelisten (2—5) ist oben neben dem Symbol ein Ereignifs aus Christi Leben angedeutet.[9]) Im Comes 25 Sonntage nach Pfingsten.

11. Perikopenbuch der Münchener Staatsbibliothek (Cod. pict. 86). Erstes Viertel des XI. Jahrh. 23,5 × 17,7 *cm*. 6 Miniaturen zu den Hauptfesten und 3 Miniaturen als Illustrationen von Parabeln der sonntäglichen Evangelien. Jeder der Miniaturen entspricht eine auf Purpur ausgeführte Initiale. Einfaches Buch. In den Initialen viel Flechtwerk. 25 Sonntage nach Pfingsten, 5 vor Weihnachten.

12. Perikopenbuch, das Heinrich II. vor 1014 der Bamberger Kirche schenkte, jetzt in München (Cimelia 57). Gröfse 36,8 × 31,8 *cm*. Inhalt: 1 Widmungsbild (Petrus und Paulus stellen Heinrich II. und Kunigunde dem Herrn vor. Unten drei grofse Frauen in ganzer Gestalt und sechs in Brustbildern), 1 Widmungsinschrift, 4 Evangelistenbilder, 23 ganzseitige Miniaturen. 24 Sonntage nach Pfingsten und 5 vor Weihnachten.

13. Sakramentar der Pariser Nationalbibliothek (Cod. lat. 18005). Beginn des XI. Jahrh. Bild des Gekreuzigten und 7 Miniaturen zu den Hauptfesten, 8 Ziertitel.[10]) Kalender unter Benutzung einer süddeutschen Vorlage wohl in einem Benediktinerkloster der Trierer Diözese geschrieben. Schon im XII. Jahrh. gehörte das Buch der Hauptkirche von Verdun.

14. Sakramentar der öffentlichen Bibliothek zu Lucca n. 1275. Zweites Viertel des XI. Jahrh. Bruchstück. Erstes Blatt Purpur mit Goldschrift. 8 Miniaturen (Einzug Jesu in Jerusalem, Fufswaschung, die beiden Marien am Grabe, Himmelfahrt, Pfingsten, Martyrtod des hl. Bonifatius und seiner Genossen, Geburt des hl. Johannes, Martyrium des hl. Laurentius). Die Hintergründe sind blau oder farbig gestreift, nicht vergoldet.[11])

15. Sakramentar zu Heidelberg aus Petershausen bei Konstanz. X. Jahrh., auf der Reichenau geschrieben und ausgemalt. 2 Miniaturen in kreisrunder Umrahmung (Christus und Maria), 12 verzierte Seiten mit grofsen Initialen auf Purpurgrund, der öfters gemustert ist in Silber und Gold.[12]) Das Christusbild des Heidelberger Sakramentars findet sich in etwas reicherer Ausführung in einem Sakramentar des Erzbischofes Gero von Köln (969—976), das von einem Anno vielleicht in der Reichenau oder in Trier (?) geschrieben ist und in Darmstadt (n. 1948) ruht. Es hat aufser 2 Dedikationsbildern und 1 Christusbild 4 Evangelistenbilder.[13])

[9]) Cahier »N. melanges«, Ivoires p. 99 s.; Vöge S. 129 f. Durch die Verbindung des Symbols mit einem Ereignifs aus Christi Leben nähert sich dies Buch sowohl einem Evangelienbuche des Prager Domes als auch demjenigen des hl. Bernward von Hildesheim. Vgl. »Das Evangelienbuch des hl. Bernward« S. 7 zu Tafel 13. 19 und 24 und S. 23 f.

[10]) Delisle »Memoire sur d'anciens sacramentaires«, Paris (1886) p. 250 n. 98; Vöge S. 143; »Repertorium« XIX (1896) 131 f.

[11]) »Die Trierer Ada-Handschrift«, Leipzig, Dürr (1889) S. 106, Anm. 2; »Archiv« XII, S. 710; »Zeitschrift für christliche Kunst« (1894) Sp. 79; »Katholik« 3. Folge XV (1897) S. 172 und 555 f.

[12]) A. v. Oechelhaeuser »Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg«, Heidelberg, Kaster (1887) S. 4 f.

[13]) A. a. O. S. 14 f. und 32; »Repertorium« XIX (1896) 128. Verwandt ist dem Darmstadter Codex Cimelia 56 zu München, Cod. lat. 4451, Evangelia.

16. Benedictionale zu Maihingen in der Fürstl. Wallersteinischen Bibliothek. Gröſse 23,2 × 16,2 *cm*. Aus dem zweiten Viertel des XI. Jahrh. 1 Titelbild (Bischof Engilmarus vom Altare aus segnend), 8 Bilder zu den Hauptfesten, 4 Ziertitel. Die Segensformeln beginnen an der Vigilia nat. Dni.[14])

17. Evangelienbuch der Stadtbibliothek zu Nürnberg. Ms. Centur. IV. n. 2. Gröſse 29,5 × 22,5 *cm*. Erstes Viertel des XI. Jahrh. 12 Kanontafeln. Die vier Evangelistenbilder fehlen und sind wohl ausgeschnitten, 4 Ziertitel. tafeln, 6 Miniaturen (Christus, Hieronymus, 4 Evangelisten), 5 Inschriftstafeln (erste leer), 5 Titelbilder mit Schrift in Gold und Silber, 4 Titelbilder mit groſsen Initialen. Im Comes 6 Sonntage nach Pfingsten, 6 nach Peter und Paul, 7 nach Laurentius, 6 nach Michael, 5 vor Weihnachten. Die Feste des hl. Mathäus sowie der hh. Simon und Juda haben eine Vigil, nicht aber Maria Himmelfahrt und Allerheiligen.

20. Lectionarium der Würzburger Universitätsbibliothek M. p. th. 4°, 5 Cod. mbr.



Abb. 9. Theil der ersten gemusterten Seite im Kodex von Upsala.



Quibuſcunctiſ pſpicue oſtenditur quatuor tantum de
bere euangelia ſuſcipi· & omneſ apocryforum nenias mor
tuiſ magiſ hereticiſ quam eccleſiaſticiſ uiuiſ canendaſ·

USEBIUS CAR
PIANO FRA
TRI IN DÑO
SALUTEM·
Ammoniuſ quidem
alexandrinuſ magno
ſtudio atque induſtria
unum nobiſ pro quatu
or euangeliiſ reliquit·
Namque trium euan
geliorum ſenſuſ excep
toſ ſimileſ contentoſ ęp
mathei euangelio qua
ſi ad unum congregatoſ
annexuit· ita ut eorum idem quantum ad tenorem pertinet
lectioniſ ſequentiam ſtiluſ interruptuſ eſſe uideatur· uerū
ut ſaluo corpore ſiue textu ceterorum hoc eſt euangeliorū
propria & familia loca in quibuſ eadem ſimiliterq; dixe
runt ſcire poſſiſ ac uere diſſerere accepta occaſione in predic
ti uiri ſtudio alia ratione decem numero tibi tituloſ deſig
naui· quorum primuſ quatuor in ſe continet numeroſ in
quibuſ ſimilia ab uniuerſiſ dicta ſunt· matheo· marco·

Abb. 10. Schriftprobe aus der Handschrift von Upsala. Einleitung zu den Evangelien, Blatt 8v.

18. Evangelienbuch in den vereinten kgl. Sammlungen zu Hannover. Gröſse 23,1 × 14,6 *cm*. Aus dem Beginn des XI. Jahrh. 12 Kanontafeln. Vor jedem Evangelium je zwei Miniaturen mit biblischen Szenen und ein Evangelistenbild. Im Comes das Fest des hl. Willehald. Der Kodex kann für den Petrusdom zu Bremen geschrieben sein.[15])

19. Evangelienbuch des Kölner Seminar.[16]) Gröſse 31,6 × 23 *cm*. 12 Kanon- Gröſse 20,9 × 15,4 *cm*. XI. Jahrh. 4 Miniaturen (St. Paulus und 3 Bilder zu den Hauptfesten.[17])

21. Brescia, Bibliotheca Queriniana. Perikopenbuch. 12 Kanontafeln, 11 Bilder zu den Hauptfesten.[18])

22. Perikopenbuch der Bibliothek des Fürsten Barberini zu Rom. XIV, 84. Gröſse 32×21 *cm*. Beginn des XI. Jahrh. 3 Evangelistenbilder, die aber in den Text eingeschoben sind, und 8 Miniaturen zu den Hauptfesten und zu einigen Sonntagen des Kirchenjahres. Das

[14]) Vöge S. 149; Grupp »System und Geschichte der Kultur«, Paderborn, Schöningh (1892) II, S. 265.

[15]) Vöge S. 146.

[16]) »Zeitschr. für christl. Kunst« XI (1898) Sp. 1 f.

[17]) Vöge S. 144.

[18]) a. a. O. S. 148.

Perikopenverzeichnifs beginnt: In exortu scae Genitricis Dei Marie vel in vigilia Domini. 25 Sonntage nach Pfingsten, 5 vor Weihnachten mit denselben Perikopen in derselben Zählung wie im Egbertkodex. Seite 235: Incipiunt lectiones de festivitatibus. Nun folgen die Feste der Heiligen. Zum 16. Oktober hat das Fest des hl. Gallus eine Vigil. Auch Allerheiligen hat schon eine Vigil. Die Evangelistenbilder sind in derselben eigenartigen Weise von Propheten und andern Gestalten umgeben, wie in der oben unter n. 6 beschriebenen Handschrift aus Bamberg zu München Cimelia 58. Auch ein Evangelistenbild, im Evangelienbuch des Bischofs Ansfried zu Utrecht ist ebenso ausgemalt. Diese drei Bücher von München, Rom und Utrecht können also wohl aus einer Schreibstube stammen. Doch ist im Utrechter Kodex nur die erste Miniatur in diesem Stil ausgeführt, die übrigen sind anders behandelt. Man darf aber daraus nicht schliefsen, dafs sie an einem andern Orte entstanden. Ist es doch z. B. notorisch, dafs in Monte Cassino zu gleicher Zeit und nebeneinander Bücher in römischer und in longobardischer Schrift vollendet wurden.[19]) Das sogar mit Vigil in den Perikopen jenes römischen Buches verzeichnete Fest des hl. Gallus weist nachdrücklich auf St. Gallen hin und macht es möglich, dafs jene drei Bücher vielleicht dort entstanden. Derselbe Heilige begegnet uns auch in einer Handschrift von Hildesheim, welche ein Erzeugnifs unserer Schule ist:

23. Lectionarium et collectarium pro diebus et festis solemnioribus zu Hildesheim in der Dombibliothek, Bibl. Beverin. U. 1 n. 19, ms. 688.[20]) Gröfse 18,5 × 22,5 *cm*. Zweites Viertel des XI. Jahrh. 5 Ziertitel auf Purpurgrund, 8 Miniaturen, 1 Federzeichnung. Silber nur in der Kuppel des Bildes, das die Ankunft der drei Marien beim Grabe schildert. Das Buch beginnt mit dem Advent, hat eine Vigil vor Maria Himmelfahrt und Allerheiligen, ein Commune Sanctorum und folgende Titel, welche auf ein Benediktinerkloster hinweisen (auf St. Gallen?): In natale s. Galli. Oratio pro iter agentibus. Oratio pro redeuntibus. Oratio in adventu fratrum supervenientium. Oratio in natali s. Benedicti.

24. Perikopenbuch zu Wolfenbüttel Cod. 84. 5. Aug., fol. Gröfse 28 × 19 *cm*. Beginn des XI. Jahrh. Ohne Kanontafel, ohne Evangelistenbilder, 9 ganzseitige Bilder zu den höchsten Festen, 6 Zierblätter. Linierung nach Vöge (S. 136 f.) wie in Cimelia 57, oben n. 12, Schrift wie in Cimelia 58, oben n. 6. Im Comes 25 Sonntage nach Pfingsten, 5 vor Weihnachten. Am Ende Commune Sanctorum. Allerheiligen ohne Vigil.

Mehr oder weniger gehören noch zu unserer Schule, wenigstens als Ausläufer, drei Perikopenbücher zu Bremen, Brüssel und Berlin, und das goldene Buch des Escorial.

25. Das Perikopenbuch zu Bremen ist 18,5 × 14,5 *cm* grofs und aus dem XI. Jahrh. Es enthält 1 Widmungsinschrift, 4 Widmungsbilder (die Mönche von Echternach übergeben das Buch dem König Heinrich II. (?) und der Königin Gisela), 4 Evangelistenbilder, 4 gemusterte Seiten, 6 (?) Ziertitel, 42 theilweise ganzseitige Miniaturen, durch welche die wichtigsten Perikopen und Feste illustrirt werden. In den Perikopen 25 Sonntage nach Pfingsten, dann die Feste der Heiligen.[21])

26. Das Perikopenbuch zu Brüssel in der Bibliothèque royale n. 9428 ist geschrieben im zweiten Viertel des XI. Jahrh. für eine Benediktinerkirche des hl. Stephanus (zu Dijon?). Es zeigt 1 Bild Christi, 4 Bilder der Evangelisten, 1 gemusterte Seite, 2 (?) Ziertitel, 35 Miniaturen zu den Festen und Evangelien des Kirchenjahres. Die Perikopen sind vertheilt auf 26 Sonntage nach Pfingsten. Die Feste der Heiligen sind zusammengestellt; vor Allerheiligen ist eine Vigil gegeben.[22])

27. Das Perikopenbuch des Kupferstichkabinetts zu Berlin stammt aus der Mitte

[19]) Ein Evangelistenbild aus dem römischen Kodex Barberini in Thomasii opera ed. Vezzosi, Romae (1750) V. p. XXVI, s.; vgl. Vöge 93 und 151. Ueber das Evangelienbuch zu Utrecht vgl. Beissel »Des hl. Bernward Evangelienbuch« S. 24 f. Das Evangelistenbild aus dem Münchener Kodex bei Cahier »N. mélanges«, Ivoires p. 103.

[20]) Heimann in dieser Zeitschrift III. (1890) S. 137 f.; Beissel »Des hl. Bernward Evangelienbuch« S. 66 f.; Vöge S. 138 f.

[21]) Beissel »Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto« S. 28 f., 64; Vöge S. 16 Anm., 383 f.

[22]) Beissel »Des hl. Bernward Evangelienbuch« S. 30 f.; Vöge 384; Braun 97. Bei Cahier, »N. mélanges, Bibliothèques« sind viele Initialen der Handschrift veröffentlicht mit der irrthümlichen Angabe: „aus einem Manuscript der Bollandisten zu Brüssel".

des XI. Jahrh. Es enthält 1 Widmungsbild (ein Abt überreicht einem Könige, Heinrich III?, das Buch), 1 Titelbild mit den vier Evangelisten, 2 (?) Ziertitel, 24 theilweise ganzseitige Miniaturen. 21 Sonntage nach Pfingsten, dann die Feste der Heiligen.

28. Der Codex aureus des Escorial aus Speier bietet 2 Widmungsbilder (Kaiser Conrad II. mit seiner Gemahlin Gisela, Heinrich III. mit Agnes) und 51 neutestamentliche Bilder.[23])

29. Wunderbare, farbenprächtige Blüthen einer selbstständigen Abzweigung der bis dahin behandelten Schule sind ein Sakramentar aus Bamberg und ein Evangelienbuch aus Regensburg. Während in den bisher genannten Handschriften eine Anzahl feiner, streng geschulter Maler ihr Ideal erblickten in gut durchgeführten Figuren bei klarer Anordnung der Gruppen und mafsvoller Verwendung der Zierrathen, streben diese Werke nach dem möglichst gröfsten, nach einem an Verschwendung grenzenden Reichthum. Das von Heinrich II. 1014 der Kirche des hl. Georg zu Bamberg geschenkte Sakramentar der kgl. Bibliothek zu München (Cimelia 60)[24]) ist 30 × 24 *cm* grofs und enthält 2 Widmungsbilder (Heinrich II. von Christus gekrönt und thronend. Das zweite Bild ist aus dem goldenen Evangelienbuch aus St. Emmeram zu Regensburg frei kopiert), 3 Miniaturen (der hl. Gregor, Verfasser des Sakramentars, die Kreuzigung und ein Bild zum Osterfest), viele Blätter mit Goldschrift auf Purpur und Ziertitel (auf einem die Hand Gottes über dem Konsekrationskelch, auf einem andern das Lamm Gottes mit den Evangelistensymbolen). Im Kalender finden sich Helena und Mathias, dann am 19. März das Fest des hl. Joseph, des Nährvaters Christi, endlich Allerheiligen.

30. Evangelienbuch der Uota von Kirchberg, Abtissin von Niedermünster zu Regensburg (1002—1025), jetzt zu München Cimelia 54. Gröfse 38,5 × 27,5 *cm.*[25]) 4 grofse Miniaturen mit vielen Inschriften und kleinen Szenen (die Hand Gottes, Uota ihr Buch widmend, die Kreuzigung und der hl. Bischof Erard am Altare), 4 Bilder der Evangelisten mit kleinen Szenen aus ihren Büchern und viele Ziertitel. Im Comes 24 Sonntage nach Pfingsten, 5 vor Weihnachten und Allerheiligen.

31. Verwandt ist diesen beiden Handschriften das freilich bei weitem nicht so reiche Evangelienbuch der Vatikanischen Bibliothek Ottob. 74. Gröfse 27,8 × 22,5 *cm.* 3 Evangelistenbilder, 1 Bild Heinrichs II., 4 Ziertitel. Im Perikopenverzeichnifs noch nach dem älteren Schema 6 Wochen nach Ostern, 6 nach Pfingsten, 6 nach Peter und Paul, 5 nach Laurentius, 8 nach Cyprian, 4 vor Weihnachten.[26]) Auch in dieser Handschrift begleiten, wie in den beiden vorhergehenden, viele Verse und Inschriften die Bilder. Alle drei sind Vertreter jener Richtung, aus der, freilich in gröberer Art, die Bernwardinischen Miniaturen zu Hildesheim hervorgingen.

Blicken wir zurück auf unser Verzeichnifs, so enthält es 4 Sakramentare, 21 Evangelienbücher und Perikopenbücher, 6 andere liturgische oder biblische Bücher. 8 haben ehedem den Kirchen von Bamberg gehört. Nur von zweien kennen wir den Ort, wo sie geschrieben sind: in der Reichenau wurde der Egbertkodex hergestellt, in Echternach das Bremer Perikopenbuch. Vöge stellt in seiner verdienstvollen, gründlichen Studie die Ansicht auf, nicht weniger als 14 unserer Handschriften, nämlich die von Aachen (n. 1), sieben aus Bamberg stammende, nämlich vier zu München (n. 6, 10, 11, 12), drei zu Bamberg (n. 2, 8 und 9), je eine aus Köln (Hillinkodex n. 4), Hildesheim (n. 23), Nürnberg (n. 17), Paris (n. 13), Wolfenbüttel (n. 24) und Würzburg (n. 20) seien „sämmtlich aus einer Malstube hervorgegangen und zweifellos (!) an einem Orte geschrieben." (S. 145.) „Sehr wahrscheinlich ist es, dafs Köln (Domkloster) der Sitz der Schule war, dafs Köln schon im X. Jahrh. der Vorort deutscher Malerei gewesen ist." (S. 372 vgl. 177 f.) Ich kann mich weder dem einen noch dem andern Satz anschliefsen. Schon das Fundament ist nicht zu beweisen, dafs der Hillinkodex in Köln entstanden sei. Jüngst hat dann Vöge statt Köln Trier als „Sitz der Schule" angenommen (»Repertorium« XIX, 132 f.). Auch

[23]) Museo español de antigüedades V 503—515, Escudero de la Peña, El codice aureo del Escorial; Kraus »Geschichte der christl. Kunst« II, 46 f.; Vöge 385; Catalogue des Manuscripts de la bibliothèque des ducs de Bourgogne I. p. CXIII s. Vöge rechnet im »Repertorium« XIX, 133 diesen Codex nicht zu seiner „Kölner" oder „Trierer Gruppe", sondern zur Echternacher.

[24]) Acta SS. 14. Jul. III, ed. nova p. 750; Cahier »N. mélanges, Curiosité« S. 42, 58 f., 61; Förster »Denkmal deutscher Bildnerei und Malerei« II, 2 S. 18; Janitschek »Geschichte der Malerei« S. 78; Frantz »Geschichte der christlichen Malerei« I, S. 435; Vöge S. 155, 159; Beissel »Des hl. Bernward Evangelienbuch« S. 4 u. s. w.

[25]) Cahier »N. mélanges, Curiosités« p. 15 s.; »Bibliothéques« pl. 1, 2, 6; Hirsch »Jahrbücher, Heinrich II.« II, S. 104, Anm. 2; Beissel »Des hl. Bernward Evangelienbuch« S. 4 und öfter. Durch seine Inschriften und die Zusammenstellung der Evangelisten mit Szenen aus ihren Büchern nähert sich diese Handschrift der unter n. 10 genannten.

[26]) Beissel »Vatikanische Miniaturen«, Freiburg, Herder (1893) S. 35, Tafel XVIII. Das Evangeliar Heinrichs V. in der Krakauer Schlofskapelle, welches um das Jahr 1100 nach St. Emmeram zu Regensburg geschenkt wurde, von woher es wohl stammte, wird einer Regensburger Lokalschule zuzuschreiben sein. Es bietet die Bildnisse der Könige Heinrich IV., Heinrich V. und Konrad. »Mittheilungen der k. k. Central-Kommission« XIII (1887) S. 1 f.

hier ist das Fundament, der Pariser Codex (n. 13) sei in Trier ausgemalt, nicht bewiesen. Freilich ist Cimelia 58 (n. 6) dem Egbertkodex (n. 5) sehr ähnlich. Aber mufs Cimelia 58 darum in Trier entstanden sein? Eher dürfte man doch für die Reichenau stimmen. Die Aehnlichkeit der Echternacher Gruppe mit der in Rede stehenden Schule erklärt sich, wenn man in Echternach den Egbertkodex kannte und mit Klöstern in Beziehung stand, in denen im Sinne jener Schule gearbeitet wurde.

Jene von Vöge einer Schule zugewiesenen und eingehend beschriebenen Handschriften liegen wenigstens ein halbes Jahrhundert weit auseinander (etwa 965 bis 1020). Die meisten befinden sich seit dem XI. Jahrh. in Süddeutschland. Von dort kam der Egbertkodex, dorthin weist der Name der Schreiber des Hillinkodex. Sollten wir es nicht mit einer von Süddeutschland ausgegangenen, weit verbreiteten Richtung zu thun haben, die vielleicht durch einen lebenskräftigen Zweig des Benediktinerordens begonnen, gefördert und entwickelt wurde?

II. Das Evangelienbuch von Upsala ist 38,1 *cm* hoch und 28 breit, war aber ursprünglich, bevor es neu gebunden und beschnitten wurde, 38,5 × 29,2 *cm* grofs, also weit gröfser als die meisten andern Bücher seiner Zeit und seiner Art. Sein Text ist 26,5 *cm* hoch, ohne Initialen 15,8, mit ihnen 16,9 *cm* breit, die Ränder sind also aufsergewöhnlich bedeutend.

Die Blätter sind bis ins Markusevangelium mit einem scharfen Griffel auf einer Seite liniert und zwar immer je zwei sich gegenüberstehende, später mit einem weniger scharfen, vielleicht nur mit einer Art Bleistift.

Die erste Lage umfafst Blatt 1—5,[27]) die zweite 6—11, die dritte 12—19, die vierte beginnt mit dem 20. Blatt. In der Folge hat nun jede Lage 2 × 4 Blätter. Vor dem Markusevangelium steht eine Lage mit 2 × 2, vor dem des hl. Johannes eine von 2 × 5, um für Miniaturen und Ziertitel, die auf der Rückseite bemalt sind, dickeres Pergament einzulegen.

Blatt 1 und 2r. sind leer, 2v. und 3r. gemustert, Blatt 3v. und 4r. enthalten Widmungsbilder. Blatt 4v. steht in römischer Kapitalschrift auf vier kurzen Zeilen in Goldgrund: Incipit prologus sci Hieronimi prbri. in evang. Jede Zeile ist mit ihrem Goldgrund von einem kleinen Rahmen eingefafst, der durch viele, verschiedenfarbige Purpurstreifen gebildet, mit weifsen Punkten und einer weifsen Linie verziert ist. Die vier Rahmen sind auf grünem, vielfach abgetönten Grund gestellt, der dann wiederum sehr reiche Umrahmung aus Gold und buntem Blattwerk erhält.

Das gegenüberstehende Blatt 5r. bringt eine grofse Initiale und den Anfang des ersten Abschnittes, der gewöhnlich solche Evangelienbücher eröffnet: Bea | to | Pa | pae | Damaso Hieronim(us). Der eigentliche Text beginnt auf Blatt 5v. mit dem Abschnitt „Novum opus", ihm folgt Blatt 6v. „Sciendum", Blatt 7r. „Plures fuisse", 8v. der Brief des Eusebius, welcher anhebt: „Ammonius", Blatt 9v. bis 15r. sind von den zwölf Kanontafeln eingenommen, 15v. gibt den „Prologus sci Hieronimi presbiteri in Matheum", 16r. kommen die 81 „Capitula super evangelium Mathei".

Das Inhaltsverzeichnifs zu Markus hat 44 Kapitel, zu Lukas 73, zu Johannes 14. Auffallend ist die Form der Inhaltsangaben, worin zwei Gestalten der Sätze oft wechseln und am häufigsten wiederkehren. Für die erstern diene als Beispiel: „De magis munera offerentibus", für die zweite: „Ubi paralyticum jussit ire incolumem cum lecto".

18v. und 19r. geben den 3. und 4. Ziertitel, welche wie der 1. auf Blatt 4v. gezeichnet und gemalt sind. Auf Blatt 18v. lesen wir: Incipit | evangeli | um s(e)c(un)d(u)m | Matheum, Blatt 19r.: Translatum | ex Hebreo | in Latinum a sco | Hieronimo.

Blatt 19v. folgt die 3. Miniatur, der Evangelist Matthäus, 20v. der 5. Ziertitel mit dem Anfange des Evangelium, welcher dem 2. Ziertitel auf Blatt 5r. analog gebildet ist. Vor jedem Evangelium finden wir nun je vier bemalte Blätter: zwei Ziertitel des einfachen Systems, dann eine Miniatur und einen reicheren Ziertitel mit dem Anfange des Textes. Das ganze Buch bietet also 2 gemusterte Seiten, 2 Miniaturen mit Widmungsbildern, 4 mit Evangelistenbildern, 9 einfachere Ziertitel auf grünem Grunde und 5 reichere auf Purpur mit grofsen Initialen. Der Text ist, wie Abb. 10 zeigt, in der gewöhnlichen Minuskel des XI. Jahrh. geschrieben und mit zahlreiche Initialen ausgestattet. Im Evangelium des hl. Lukas hat der

[27]) Das dem 5. Blatt entsprechende, vor dem 1, ist auf den Deckel festgeleimt.

Schreiber auf 6 Seiten in jede goldene Initiale beim Beginn der einzelnen Verse mit graugrüner Farbe einen oder zwei dicke Punkte eingetragen. Dasselbe that er auf einer Seite des Johannesevangeliums. Seine Tinte wird abwechselnd dunkeler oder heller; wo der Pergamentgrund weniger geglättet ist, sind die Striche der Buchstaben weniger scharf. Auch die Gröfse der Lettern wechselt. Sie ist in den Inhaltsverzeichnissen kleiner, in den Vorreden gedrängter als im Text der hh. Evangelien. Auf jede Seite kommen durchgehend 31 Zeilen.

In den grofsen Initialen tritt sog. „irisches" Flechtwerk nicht mehr auf. In drei der gröfsten Initialen gehen die Ranken zu vier Drachenköpfen, in welche der eigentliche Kern des Buchstabens endet. Die Ranken selbst sind vielfach verschlungen, haben zahlreiche kolbenartige Auswüchse und schliefsen in dreitheiligen Blättern. Sie sind in polirtem, körnigem Golde ausgeführt, von rothen Strichen eingesäumt und oft mit rothen Punkten und Kontouren geziert. Die Zwischenräume im Innern der Hauptstriche des Buchstabens sind mit einem aus zwei Stricken geflochtenen blauen Muster oder in ähnlicher Art gefüllt, die Räume zwischen den Ranken grün, blau und hellviolett bemalt und durch Punkte belebt, die oft zu blumenartigem Muster sich vereinen. Hier und da wurden die Blätter am Schlufs der Ranken viertheilig. Spitz läuft ein Blatt kaum je aus. Endungen, die an Pfeilspitzen erinnern, fehlen. Schon die Ottonische Handschrift zu Aachen hat bei vielem Flechtwerk einige spitz auslaufende Blätter. Pfeilspitzartige Endigungen sind häufig z. B. in der aus Bamberg stammenden Handschrift zu München Cimelia 57 (oben n. 12) im Sakramentar zu Heidelberg (oben n. 15), im Codex zu Hildesheim (oben n. 23). In der Handschrift des Kölner Seminars (oben n. 19) tragen die spitz auslaufenden Ranken am Ende oft silberne Blättchen oder Blüthen, zuweilen biegt sich die Spitze um. Silberne Knollen sind dort an goldene Ranken gelehnt, wie grüne Blattknospen aus braunen Zweigen hervortreten. Oft sind die Ranken dicht verflochten, oft wieder sehr weit auseinandergeführt.

Silber ist in unserer Handschrift nie verwendet. Ihr Gold ist körnig, polirt, meist gelb untermalt, meist von dünnen rothen Strichen, einige Male durch weifse und rothe eingefafst. Wo Ranken sich schneiden, läfst sich dies nur durch das Unterbrechen dieser rothen Begleitstriche erkennen. In der 1. Miniatur sind in den beiden grofsen Kreisen zweierlei Töne im Golde, sonst bleibt es sich stets gleich.

Eigenartig ist der purpurne Rand auf 14 Seiten der Handschrift, in den auf 8 dieser Seiten Muster mit dunkeler Farbe eingetragen sind: auf Blatt 2v. und 3r. stehende Adler mit halb erhobenen Flügeln (vgl. Abb. 9), auf Blatt 3v. und 4r. rohe Linienmuster; auf Blatt 4v. und 5r. stehen in Trapezen viertheilige Blumen; um die 6. Miniatur (der hl. Johannes Abb. 8) und um den Anfang seines Evangeliums sind in grofse Kreise Gesichter eingezeichnet, die von starken, stilisirten Haarbüscheln umrahmt werden. Zwischen diese Kreise ist die auf Blatt 4v. und 5r. in den Trapezen vorkommende Blume in vergröfserter Form eingestellt. Aehnliche Musterungen finden sich im Evangelienbuche und im Sakramentar des hl. Bernward zu Hildesheim, in der bekannten Handschrift zu Gotha, im Sakramentar zu Heidelberg, in einem Perikopenbuch zu Bamberg (kgl. Bibliothek A. II. 46), in der Ordensregel des hl. Benedikt daselbst (Cd. II. 11) u. s. w.[28])

Die Widmungsblätter auf Blatt 3v. und 4r. haben, wie schon erwähnt, einen gemusterten purpurnen Rand, in dessen Innerem das weifse Pergament erscheint. Darin ist auf jede der beiden sich gegenüberstehenden Seiten ein viereckiger Rahmen eingetragen, der nicht genau gezeichnet ist; denn die erste vertikale Seite auf 3v. ist 29 *cm* hoch, die letzte auf Seite 4r. nur 28,5 *cm*. Der Rahmen ist auf 3v. gebildet aus drei Streifen (Glanzgold, Grau mit Blümchen, Glanzgold). In der Mitte jeder Seite ist ein Medaillon eingesetzt (vgl. die phototypische Tafel und Abb. 4), dessen Rand in fünf Nüancen aus Dunkelgrün in Gelb übergeht und dessen Inneres mit dem auf Goldgrund gestellten Brustbilde eines Evangelisten gefüllt ist. Jedes Brustbild hält ein Schriftband, das sich dem untern Rande seines kreisförmigen Rahmens anschmiegt. In analoger Art legen

[28]) Beissel »Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto« S. 22, 29, 32; »Das Evangelienbuch des hl. Bernward« S. 4, Tafel 3; Oechelhäuser a. a. O., Tafel 3, 5, 6.

sich die aufrecht gestellten Flügel an den geperlten Nimbus fest an. Diese Flügel sind hier, wie in den vier Medaillons der folgenden Seite, rund abgestutzt. Die Zeichnung hält sich also an jenes Schema, das in den Bernwardinischen Denkmälern in Hildesheim so oft verwendet und wohl aus süddeutschen Denkmälern entlehnt ist.[29]) Im Innern des Rahmens thront Christus in grofser, 18 *cm* hohen Gestalt. Er sitzt auf einem goldenen Kreise, ein zweiter goldener, oben zum Spitzbogen ausgezogener Kreis umrahmt den Oberkörper, das Haupt und den Nimbus. Auf einen dritten kleinen, vielfarbigen Kreis setzt der Herr seine nackten Füfse.

In weifsen Buchstaben gibt im Goldgrund der grofsen Kreise die Inschrift eine authentische Deutung. Sie besagt oben: „† Caelum caeli Dno †", unten: „Filiis hominu(m) terra(m) aute(m) ded(it)". Einer der grofsen Kreise ist also „der Himmel", der obere „der Himmel des Himmels", der kleinste Kreis sinnbildet die Erde.[30])

Christi weifses Kleid ist mit Gelb schattirt und mit Blau, das aus den hellsten Tönen in die tiefsten übergeht. Die Falten bilden sich in spitzen Dreieckslinien mit parallel verlaufenden Schenkeln und concentrisch gelegten Bogentheilen. Die Form der Kniee, Armgelenke und Schultern ist unter den Gewändern hier wie in den folgenden Bildern stark betont. Auch jenes System der Falten bleibt. Der Mantel Christi ist mit Purpur gefärbt. Auf seinem Schoofse ruht ein offenes Buch ohne Inschrift. Sein Gesicht ist bartlos, jugendlich und ohne Kraft; die in der Mitte gescheitelten schwarzbraunen Haare fallen auf die Schultern herab. Interessant und wichtig wird die Miniatur erst durch die Bildnisse Heinrichs und seiner Gemahlin, welche neben Christus stehen. Der Herr legt eine Hand auf die Krone des Kaisers, die andere auf die Krone der Agnes. Die Komposition ist eine freie Wiederholung einer byzantinischen Elfenbeintafel der Nationalbibliothek zu Paris, worin Christus steht und seine Hände in ähnlicher Art auf die Kronen des Kaisers Romanus und seiner Gattin Eudoxia ruhen läfst. Ebenso sehen wir ihn auf einer Elfenbeinplatte des Museums Cluny zu Paris die Kronen Otto II. und der Theophanu berühren. Weiter ausgeführt ist das Motiv in Cimelium 57 (oben n. 12), wo Heinrich und Kunigunde ebenso neben dem thronenden Heiland stehen, aber von Petrus und Paulus dem Herrn empfohlen werden. Die Idee der Darstellung kann eine vielfache sein. Entweder soll gesagt sein, Christus habe den Herrschern die Krone gegeben, sie seien „von Gottes Gnade", oder, der Herr liebe und schütze sie, oder, er werde ihnen die Krone des Lebens in der Ewigkeit verleihen.[31])

Eine in gelblich-grünen Buchstaben oben in den gestreiften Hintergrund gesetzte Inschrift nennt die Namen der im Kodex von Upsala porträtirten Herrscher: „Per me regnantes. vivant Heinricus et Agnes." Sie scheint auch darzuthun, dafs nicht nur eine oder die andere, sondern alle oben angedeuteten Ideen hier versinnbildet werden sollen. Durch Christus regieren Heinrich und Agnes, durch ihn mögen sie leben in diesem und im andern Reiche. Heinrichs (III.) Bart ist hellbraun und lang, in der Rechten hält er ein kurzes Scepter,

[29]) »Des hl. Bernward Evangelienbuch« Tafel 3, 5, 6, 8, 14, 16, 19, 22; »Der hl. Bernward als Künstler«, Hildesheim, Lax (1895) Figur 40 Sargdeckel des hl. Bernward.

[30]) Diese Zeitschrift Bd. XI. Sp. 7/8. Die räthselhafte, bei Cahier »N. mélanges« Ivoires und Vöge S. 131 abgebildete Miniatur des Münchener Cimelium 59, oben n. 10, dürfte eine Umarbeitung unseres Bildes sein. In ihr steht Christus in einer grofsen Mandorla (Coelum) auf einem kleinen Kreise, worin das Brustbild der Erde erscheint. Oben liegt auf der Mandorla ein Kreis mit dem Antlitz des obern Himmels (Coelum coeli). Zur Seite sieht man die Brustbilder der Sonne und des Mondes. Vier in Brustbildern dargestellte Frauen (die Paradiesesflüsse?) tragen die Evangelistensymbole.

[31]) Die Elfenbeinplatte der Pariser Bibliothek bei Didron »Annales« XVIII (1858) zu pag. 197, diejenige des Musée Cluny bei Louandre, »Les arts somptuaires« Planches I, das Bild aus Cimelia 57 bei Vöge S. 123. Das Motiv, worin Christus zweien neben ihm abgebildeten Personen je eine Krone reicht, ist altchristlich, wie ein Blick auf die Goldgläser bei Garrucci zeigt. Auf byzantinischen Münzen steht der Heiland oder seine Mutter neben dem Kaiser oder der Kaiserin und legt schützend seine Hand an die Krone. Kraus »Real-Encyklopädie« II, S. 446. In einer Miniatur des durch diese Zeitschrift 1890 Bd. III bekannt gemachten Lectionarium von Hildesheim (oben n. 23) thront Christus zwischen fünfzehn Auserwählten. Sie tragen schon Kronen und Szepter. Wenn er also die Hände auf die Kronen der Vornehmsten legt, so zeigt das nicht an, er kröne sie, sondern er segne und schirme dieselben. Im Perikopenbuch der Stephanskirche zu Bamberg (oben n. 10) legen Petrus und Paulus schützend die Hand auf die Krone Heinrichs II.

worauf ein Adler (Taube?) sitzt, wie in seinem Majestätssiegel. Das Scepter seiner Gemahlin endet lilienförmig. Die Linke strecken beide weit vor, indem sie den Daumen emporheben, die vier andern Finger aber aneinanderlegen. Ihre Kronen bestehen aus einem breiten Ring, über den ein halbkreisförmiger Bügel aufsteigt, auf dessen Spitze eine Blume gelegt ist. Bügel und Reif sind mit kleinen Kreisen und Punkten besetzt. Agnes trägt einen grofsen Ohrring mit drei Anhängseln von Gold. Auf ihr purpurnes Kleid sind goldene Besatzstücke aufgenäht an den Hüften, oben am Arme, unten über den Füfsen und am Saume der Aermel, die so breit auslaufen, dafs der untere Zipfel bis zu den Füfsen herabfällt. Das weifse Gewand der Kaiserin ist unklar gezeichnet. Es mufs in Wirklichkeit aus drei Stücken bestehen: einem Schleier, welcher das Haupt bedeckt unter der Krone, einem Mantel, der über Brust und Schultern fällt, wie eine Kasel oder ein altes Skapulir, und einem Unterkleide, das an der Handwurzel goldene Besatzstreifen hat. Der Kaiser trägt einen Mantel von heller Purpurfarbe mit goldenen Säumen. Auf der rechten Schulter ist derselbe zusammengefafst durch eine grofse, runde, goldene Spange mit drei Anhängseln. Das Kleid Heinrichs ist von dunklem Purpur und hat unten eine reich bestickte Borde. Vom goldenen Gürtel hängen die beiden Endstücke bis zu den Knieen herab. Sie sind unten verbreitert und mit je drei Anhängseln versehen. Die purpurnen Beinkleider oder Strümpfe haben goldene Besatzstücke, die Schuhe goldene Sporen.

Dem ersten Widmungsblatt steht ein zweites gegenüber. Verehrte auf dem ersten der Kaiser mit seiner Gemahlin Christus, der sie unter seinen Schutz nimmt, so erscheint er im folgenden (3r., Abb. 4) vor den Aposteln Simon und Judas. Der erstere hält mit beiden Händen ein auf seinem Schoofse liegendes, geöffnetes Buch, das ihm eben von Heinrich III. überreicht ward: unsern Evangelienkodex. Judas streckt die Rechte nach Heinrich aus und hält mit der Linken eine Rolle. Will er durch das Ausstrecken der Rechten anzeigen, er nehme mit Simon das Evangelienbuch an? Dann ist die Rolle in seiner Linken das gewöhnliche Attribut der Apostel. Sie könnte aber auch eine von Heinrich III. für die Stadt oder Kirche von Goslar ausgestellte Urkunde sinnbilden, auf die sich dann auch die alte, aber in später Zeit mit schwarzer Tinte überfahrene Inschrift bezöge:

»Heinricus cesar sublimat moenia Goslar.« Die oben in den Rand des Medaillons eingetragene Inschrift MXLV ist wohl später beigefügt.[32]) Ihr rundes M ist anders als das in den echten Inschriften verwendete. Die drei Striche der runden M der ersten Hand gehen nämlich alle bis zur Zeile herab, das M des Interpolators bleibt dagegen im mittlern Strich hoch über der Zeile.

In dieser zweiten Miniatur erscheint der Kaiser in anderer Tracht als in der ersten. Er trägt den Soldatenmantel, ein bis unter die Kniee reichendes Kleid, Beinkleider und Schuhe, aber keine Sporen. Sein Mantel ist hier heller, sein Kleid und die Beinkleider sind dunkler. Während im 1. Bilde die Krone nur einen Bügel hat, stellte der Maler hier über den Stirnreif drei in Rundbogen abschliefsende Stücke Gold und in die Mitte eine hohe Kappe. Wahrscheinlich hat die alte deutsche Kaiserkrone ihm als Vorbild gedient. Simon und Judas tragen helle Kleider (ersterer ein weifsblaues, letzterer ein mit Gelb und Grün schattirtes) und ein Pallium, aber weder Schuhe noch Sandalen. Simon ist bärtig, sein Mantel hat dunkele Purpurfarbe. Judas ist ohne Bart, sein blauer Mantel ist mit Violett schattirt. Die goldenen Nimben beider Apostel sind am Rande geperlt. Neben ihren Häuptern hängen drei Votivkronen herab. Sie thronen gleichsam in einer dreischiffigen Basilika, deren Aeufseres man oben in der Miniatur sieht. Das überhöhte Mittelschiff hat acht längliche, viereckige Fenster. Zwei Thürme mit viereckigem Grundrifs erheben sich in der Façade vor den Seitenschiffen. Ein Kreuzschiff fehlt. Das Chor des Mittelschiffes tritt wenig heraus vor das Ende der Seitenschiffe. Die mit Schiefer gedeckten Dächer sind an den Endpunkten mit runden Knäufen verziert. Aehnliche Knäufe stehen oben auf den Thürmen. Ob wir hier ein getreues Bild des Domes

[32]) Heinrich III. heirathete Agnes, Tochter des Herzogs von Aquitanien, und liefs sie spätestens am 19. November 1043 zu Mainz krönen. Die erste Urkunde Heinrichs für Goslar ist vom 7. September 1047, die zweite vom 15. März 1049. »Jahrbücher des deutschen Reiches unter Heinrich III.« I, 192; II, 99 f.

von Goslar vor uns haben? Wer in dem Bilde des Hillinkodex (oben n. 4) eine genaue Abbildung des alten Kölner Domes sehen will, mufs die Frage wohl bejahen. Dafs indessen hier wie dort eher nur das allgemeine Schema einer gröfseren Kirche malerisch angedeutet werden soll, ist schon darum anzunehmen, weil die Fenster in unserer Miniatur viereckig sind, eine solche Form aber doch wohl in Wirklichkeit nicht vorkam.

Im Rahmen stehen in vier kreisförmigen Medaillons Brustbilder von Engeln. Jeder hat einen geperlten Nimbus, wie ihn die Evangelistensymbole der 1. Miniatur tragen. Auch hier legen sich die abgestumpften Flügel dicht an den Nimbus an. Will Jemand diesen Engeln eine besondere Deutung beilegen, so könnte er an die vier Kardinaltugenden denken. Da aber alle gleich gebildet und ohne Beizeichen sind, läfst sich etwas Sicheres kaum darthun.

Blatt 9v. bis 15r. werden eingenommen von den Kanontafeln. In jeder stehen vier bis fünf Säulen ohne gemeinsamen Untergrund nebeneinander. Sowohl ihre Basen als ihr Kapitäle sind sechstheilig. (Vgl. Abb. 3.) Die Basen beginnen mit einer goldenen (1) und einer schmälern (2) farbigen Platte. Dann folgt (3) ein grofses, mit dem Zirkel konstruirtes Glied, das oben schmäler wird. Drei Wulste (4—6) leiten zum Schaft über, der dann oben drei ähnliche Wulste (6—4) ein grofses mit Blattwerk und Köpfen verziertes Glied (3) und endlich zwei Platten (2, 1) trägt, die den untern entsprechen. Der Unterschied zwischen Kapitäl und Basen liegt also nur im Mangel oder in der Beifügung jenes Blattwerkes. Die Schafte sind sehr verschiedenartig bemalt, meist bunt gesprenkelt und mit vielen unregelmäfsigen goldenen Flecken übersäet. Oft ist ihre Musterung gewellt oder abgetreppt. Zuweilen gehen in einem Schaft zwei Farben, sogar grün und roth, von oben nach unten nebeneinander fort.

Auf einem Blatt stehen in zwei Säulen fünf fensterartige, goldene Muster untereinander, auf einem andern sind sechs in zwei Reihen abwechselnd untereinander gestellt, in andern Schaften finden sich zwei lange, in einem weitern drei kürzere Fenster. In den Kapitälen der Säulen erscheinen öfter Köpfe von Thieren oder Menschen, die naturalistisch gezeichnet und bemalt sind. Statt der Haare wachsen Blätter auf ihrem Haupt, Laub kommt oft aus ihrem Munde. Auf den Ecken der äufsersten Säule steht rechts und links je eine einfach gezeichnete und bemalte, nach guter Naturbeobachtung ausgeführte Pflanze.

Die äufseren, d. h. die erste und letzte Säule, dienen auch als Stützen eines sehr flachen Bogens, der etwa zwei Drittel einer Kreislinie umfafst und in dem je zwei kleine, runde, goldene Scheiben eingeschaltet sind, worin eine Person sitzt. Sie hat nackte Füfse und hält ein Buch. Meist erhebt sie eine Hand, woran sie alle Finger ausstreckt, einige Male beide Hände, sie läfst dann ihr Buch frei auf dem Schoofse ruhen.

In der 5. Kanontafel steht neben dem ersten Manne die Inschrift: „Micheas“, neben dem zweiten: „Johannes“. Es sind also in allen 12 Kanontafeln zwölf Propheten und Apostel gegeben. Auffallender Weise ist aber keinerlei Unterschied zwischen ihnen gemacht, denn alle sind ohne Bart und ohne Nimbus, alle gleichmäfsig gekleidet; ja, je zwei sich gegenübersitzende erhielten stets dieselbe Farbe für Mantel und Kleid. Innerhalb der grofsen Bogen liegt ein mit Purpur gefärbter Theil einer Kreisscheibe, worin viele kleine weifse Blümchen gemalt sind. In diesem Purpurgrund ruht auf den innern Säulen eine Tafel, deren Schrift Namen und Inhalt des betreffenden Kanon anzeigt, z. B. Canon primus in quo IIII (evangelia comparantur).

Ein Vergleich unserer Kanontafeln mit andern zeigt ein immer gröfseres Abweichen von der alten architektonischen Form. Während im Aachener Codex (oben n. 1) und im Münchener Cimelium 58 (n. 6) der Architrav mit seinem Giebeldreieck auf den Säulen ruht, schaltet der Kodex des Kölner Seminars unter dem Architrav kleine Bogen ein und zieht er um das Giebeldreieck, das doch einen genügenden Schlufs gibt, einen viereckigen Rahmen. Im Münchener Cimelium 59 (n. 10) ist der Architrav mit seinem Giebeldreieck aufgegeben. Die Säulen tragen mehrere kleinere und dann einen grofsen Bogen. Aber der ganze Text steht noch zwischen den Säulen und unter ihren Bogen. In unserer Handschrift fallen auch die kleinen Bogen weg. Die innern Säulen haben nur mehr den Zweck, eine Schrifttafel zu stützen. Die Behandlung der Säulen, der Kapitäle und vieler Einzelheiten bleibt in

den Bahnen der Schule. Auffallend ist dabei die Aehnlichkeit ihrer Kapitäle mit denen der viel ältern Cimelien 58 und 59.

Die Anordnung der vier Evangelistenbilder bleibt im Ganzen und Grofsen dieselbe, wechselt aber stark im Einzelnen. So ist die Miniatur des Evangelisten Markus 26,6 × 20,5 *cm* grofs, die des hl. Johannes 25,1 × 19,4. Das gemeinsame System besteht aus einem viereckigen Rahmen, worin ein ziemlicher starker Goldstreifen von bunten Streifen begleitet ist. In diesem Rahmen tragen zwei Säulen einen dünnen Balken, über dem sich ein halbkreisförmiger Bogen erhebt, worin das Symbol steht. Am Balken hängen Vorhänge, in der Mitte aber thront zwischen letztern der Evangelist. Sehen wir, wie das Schema sich abändert. Matthäus (Abb. 5) sitzt unbärtig, schreibend, auf einem Klappstuhl mit Hundeköpfen. Sein weifses, grau schattirtes Kleid ist unten roth gesäumt, auf dem Arm mit einem blauen Besatzstreifen belegt. Sein rother Mantel hat grünes Futter sowie blaue und grüne Besatzstreifen; sein Nimbus besteht aus einer rothen, geperlten Kreislinie. Neben ihm sind zwei grüne Vorhänge um die hochrothen Säulen geschlungen. Der Grund ist polirtes Gold, die herrschende Farbe Grün, zu der rothe Töne den Gegensatz bilden. Oben entfaltet das Symbol dieses ersten Evangelisten ein Schriftband mit den Worten: »*Venerat unde Deus* | *scribit genus om(n)e Matheus*«, deren Buchstaben später mit Tinte überfahren wurden.

In der 4. Miniatur (Abb. 6) ist nur oben hinter dem Löwen der Grund vergoldet, unter dem Balken, woran zwei purpurblaue Teppiche hängen, ist er grün. Die Besatzstücke der Teppiche erinnern mit ihren bunten Farben und ihren flüchtigen Zeichnungen an die Bernwardinischen Miniaturen zu Hildesheim. Markus ist als Erzbischof von Alexandrien bekleidet mit einem weifsen Pallium oder Kaselkreuz ohne eingezeichnete Kreuzchen, mit einer violetten Kasel, einer gelben Dalmatik und einer Albe, mit gelben Strümpfen und goldenen Schuhen. Ein Manipel fehlt. Die dunkelgelben Striche, welche vom Knie herablaufen, sind wohl die verzeichneten Schlitze, die meist unten an den Seiten der Dalmatik sich finden. Der Kopf mit der grauen Stirnlocke und dem runden grauen Bart schliefst sich an den Typus des hl. Petrus an, weil Markus laut der Vorrede „in der Taufe dessen Sohn und im göttlichen Wort, dessen Schüler war".

Neben Lukas (Abb. 7) sind nicht nur zwei sondern vier Säulen gestellt. Ein grüner Vorhang hängt zwischen ihnen und ist, wie bei Matthäus, um die beiden äufsersten Säulen geschlungen. Der Hintergrund bleibt hinter dem Symbol hier, wie bei allen Evangelistenbildern unserer Handschrift, polirtes Gold, unten ist er gelb. Der Kopf dieses dritten Evangelisten ist dem Typus des hl. Paulus nachgebildet, dessen Schüler er war; darum ist sein Gesicht in die Länge gezogen und sein Bart nicht gestutzt. Eine grofse, unbeschriebene Pergamentrolle hängt auf dem Pult zur Rechten, beim Pult zur Linken sieht man eine Thüröffnung, wie sie in allen Miniaturen der Handschrift des Kölner Seminars ständig wiederkehrt und in unserer Handschrift zur Verzierung der Säulenschafte so oft verwandt ist. Das mantelartige Pallium des hl. Lukas ist purpurblau wie die Teppichvorhänge neben dem hl. Markus, das Kleid weifs mit grünem Besatz und grünem Futter. Der Evangelist sitzt nicht, wie die beiden ersten, auf einem mit Thierköpfen besetzten Klappstuhl, sondern auf einem Throne ohne Lehne.

Johannes (Abb. 8) ist als Jüngling, bartlos und in lebhafter Stellung gegeben. Wie Matthäus und Lukas hat Johannes unbeschuhte Füfse. Seine Zehen und Finger sind sehr lang, die Hände und Füfse übergrofs, wie in den übrigen Miniaturen dieser Handschrift. Rechts und links hängt eine lange unbeschriebene Pergamentrolle über einem Pulte. Der bunte Hintergrund erinnert an Millefiori-Gläser. Der Maler hat nicht nur den gedrechselten Sitz, sondern auch die beiden Ständer, die von ihm ausgehen und theilweise den purpurnen Teppich halten, welcher an der Mitte des Balkens befestigt ist, hellgrün gefärbt, wie den Mantel des Evangelisten. Der Purpurgrund des Rahmens pafst gut zum Purpur des Teppichs hinter dem Evangelisten und des Grundes im gegenüberstehenden Zierblatt. Auch das Grün im innern Streifen des Rahmens findet in der Miniatur einen so guten Gleichklang, dafs derselbe für die Gleichzeitigkeit dieses Rahmens spricht. Die Stilisirung der Haare um die Köpfe im Purpur des Rahmens ist dieselbe wie beim Löwen des hl. Markus.

III. Eine Entscheidung der Frage, ob diese oder jene Handschriften aus einer oder der andern Schreibstube hervorgegangen seien, mufs auch den Text berücksichtigen, vor allem den Comes am Schlufse der Evangelienbücher. In den Perikopenbüchern sind die Perikopen für die einzelnen Tage und Feste des Kirchenjahres eingetragen.

Der Comes unserer Handschrift ist überraschend; denn einerseits zeigt er bei Vergleich mit andern Verzeichnissen grofse Fortschritte, andererseits bleibt er in der Entwicklung weit zurück. Er verzichtet auf die Stationsangabe, welche in den karolingischen Verzeichnissen so sorgfältig gegeben sind. Er hat deren nur eine für das Hochamt des Weihnachtstages. Unser Verzeichnifs nennt bei keinem Heiligen den Tag der Feier. In der Charwoche hat es schon an vier Tagen die Lesung einer Passionsgeschichte vorgeschrieben, während die ältern Handschriften deren nur drei bieten.[33]) Dafs die Sonntage nach Pfingsten im Wesentlichen seit dem VIII. Jahrh. dieselben Perikopen haben, die sie noch heute im Römischen Missale zeigen, wurde schon an einem andern Ort eingehend dargethan.[34]) Fassen wir die oben angeführten Bücher ins Auge, so zählen nach der in den Karolingischen Handschriften des VIII. Jahrh. üblichen Weise (2—6 Sonntage oder Wochen nach Pfingsten, 6 nach Peter und Paul, 5 nach Laurentius, 7—8 nach Cyprian und 4—5 vor Weihnachten) folgende, bei denen die Zahl jener Sonntage in Klammern beigefügt sind: Aachen n. 1 (2, 6, 5, 7, 4), Köln n. 3 (6, 6, 5, 7, 4), n. 4 (6, 6, 5, 8, 5), München n. 6 (2, 6, 4 (?), 7, 4), Rom n. 31 (6, 6, 5, 8, 4); das Evangelienbuch des Kölner Seminars n. 19 setzt mit andern ältern Handschriften statt Cyprian Michael ein (6, 6, 7, 6, 5). Die Sonntage nach Pfingsten sind in fortlaufender Weise gezählt in den Codices zu Trier n. 5 (25), München n. 10 (25), n. 11 (25), n. 12 (24), n. 30 (24), Rom n. 22 (25), Wolfenbüttel n. 24 (25), Bremen n. 25 (25), Brüssel n. 26 (26), Berlin n. 27 (21), Upsala (22). Während die übrigen Handschriften meist 5 Adventsonntage geben, begnügt sich die unserige mit 4. Dagegen läfst sie die Perikopen aus, welche im Missale Romanum am 9. Sonntage nach Pfingsten (236 Luc. 19, 41), am 17. (223 Mat. 22, 34), 22. (223 Mat. 22, 15) und 23. (n. 74 Mat. 9, 18) verzeichnet sind und in den übrigen kaum je fehlen.

Sehr dürftig ist das Verzeichnifs der Heiligen. Dafs Gregor am 12. März und Maria Verkündigung am 25. März fehlen, erklärt sich durch die alte Gewohnheit, in der Fastenzeit keine Feste zu feiern. Aber warum vermifst man die Weihe des Pantheon am 13. Mai, Maria Geburt am 8. September, Allerheiligen, die im XI. Jahrh. weit verbreiteten Feste der Evangelisten Matthäus und Lukas, sowie der Apostel Jakobus, Bartholomäus, Simon und Judas? Wäre das Evangelienbuch in oder für Goslar geschrieben, dann würden wir letztere sicher nicht vermissen. Simon und Judas sind zu Hildesheim in drei liturgischen Handschriften des XI. Jahrh. sogar mit einer Vigil ausgezeichnet und zwar wegen Goslar, das stets zur Diözese Hildesheim gehörte.[35])

Das Comes-Verzeichnifs beweist also, dafs die Upsalaer Handschrift nicht in der Diözese Hildesheim entstand. Es wurde so allgemein gehalten, weil es überall hin passen sollte. Das Fehlen der Feste des Benediktinerordens beweist nicht, dafs es nicht aus einem ihrer Klöster herrühren kann; denn wenn Mönche für Andere arbeiteten, haben sie bei diesen nicht ihre Feste einführen wollen.

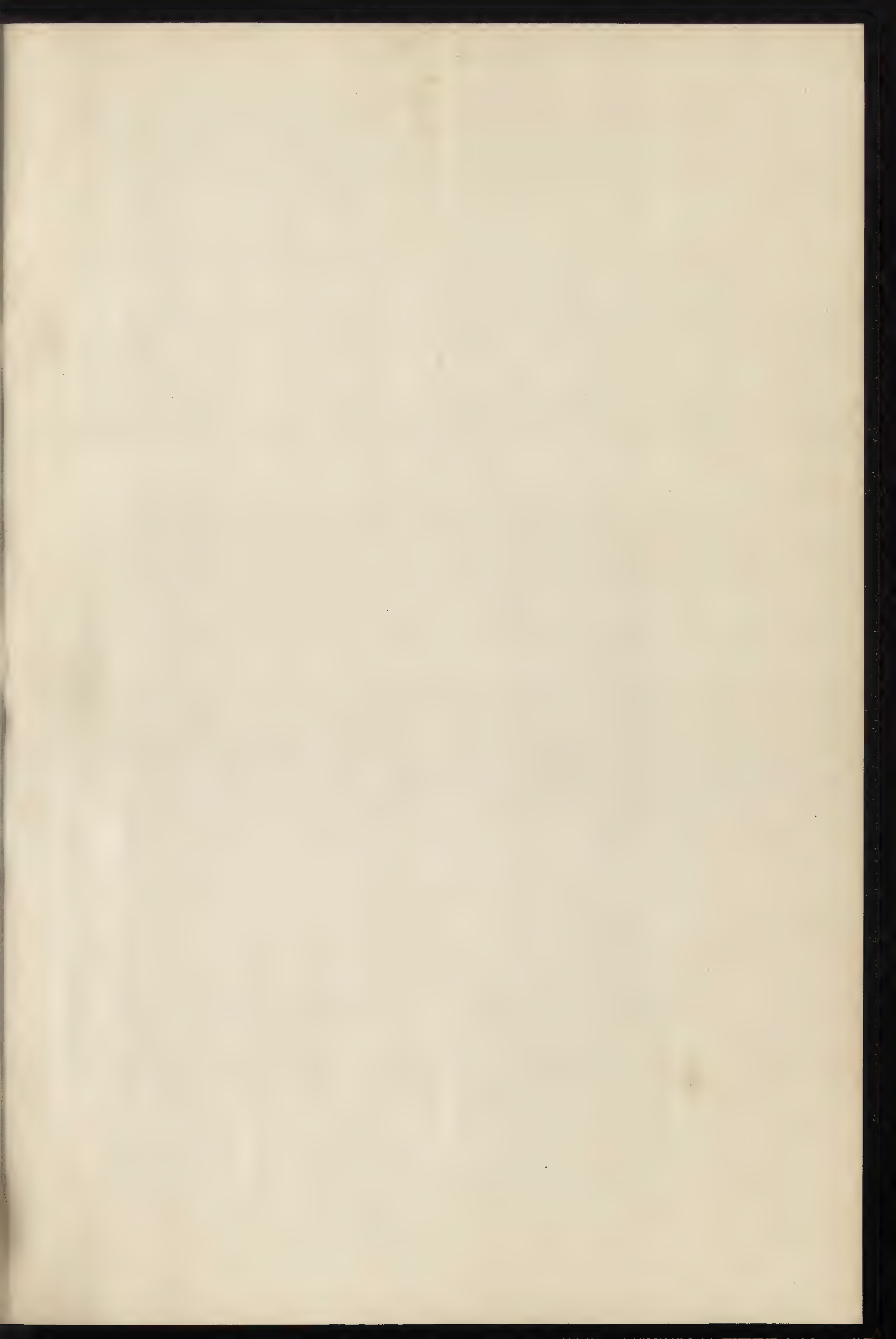
Zwischen dem ersten und letzten Kodex unserer „Schule" liegen mindestens hundert Jahre. In der Zeit machte die Anordnung der Perikopenverzeichnisse Fortschritte. Dafs Unterschiede herrschen müssen in ihnen, ist klar. Wir haben aber in den Perikopenverzeichnissen nicht nur Unterschiede in der Entwicklung einer Ueberlieferung, sondern verschiedene Redaktionen, deren Wurzeln älter sind, als die erste unserer Handschriften. Unsere Handschriften müssen also aus verschiedenen Schreibstuben gekommen sein. Die Schule scheint in Reichenau, in Regensburg, vielleicht in St. Gallen besonders geblüht, sich weit verbreitet zu haben. Jedenfalls blieb sie deutsch und in enger Beziehung zum Kaiserhof. Nachdem der Kodex von Upsala hinzugetreten ist, enthalten von ihren 32 Vertretern 10 Bilder der Kaiser, die uns in andern Handschriften dieser Periode kaum begegnen.

Steph. Beissel S. J.

[33]) »Des hl. Bernward Evangelienbuch« S. 53 Anm. 6.

[34]) a. a. O. S. 60 f.; vgl. diese Zeitschrift (1898) Sp. 15.

[35]) »Des hl. Bernward Evangelienbuch« S. 55.





Tigris. Euphrat.

Das Taufbecken im Dome zu Hildesheim.

Vorderansicht.

Kesselbild: Taufe Christi. — Deckelbild: Büſsende Sünderin.

(Erläuterungen im V. und VI. Heft.)





Kesselbild: Taufe Christi. — Deckelbild: Büfsende Sünderin.

(Erläuterungen im V. und VI. Heft.)

Abhandlungen.

Die mittelalterlichen Wandgemälde in der Nordkapelle der Pfarrkirche zu Stein a. Rh.

(Mit 2 Abbildungen.)

Am Oberrhein, unweit von dem Ort, wo er den Untersee verläfst, spiegelt sich in der krystallhellen Fluth das Städtchen Stein, die äufserste Grenzstadt der Schweiz am rechten Rheinufer; berühmt durch ihre vielen, noch fast intakt gebliebenen Baulichkeiten des Mittelalters, und ihre herrliche Sammlung von Glasgemälden der besten Zeit. Weit über die Grenzen hinaus ist sein, jetzt in Privatbesitz befindliches „St. Georgenkloster" bekannt, ein in seiner Art einzig dastehendes Kunstdenkmal des späten Mittelalters. Die Stadt ist überragt von der alten Burgfeste „Hohenklingen," deren Herren die Schirmvögte des Klosters waren. Die ehemalige Klosterkirche, jetzt Pfarrkirche der protestantischen Gemeinde, ist eine „auf's Empörendste restaurirte" dreischiffige Basilika des XII. Jahrh., und war, wie die Mutterkirche auf „Hohentwiel" (eine Stiftung der Schwabenherzogin Hedwig) der heiligen Jungfrau, St. Georg und St. Cyrillus geweiht. Von ihren Wandmalereien und den prächtigen Chorstühlen ist keine Spur mehr übrig geblieben. Die Seitenkapellen des Chors, profanirt, dienten und dienen zum Theil noch zur Aufbewahrung von Heizmaterial, bezw. als Keller und Rumpelkammer. Beide waren reich mit Malereien ausgestattet, die aber übertüncht wurden. Erst vor wenigen Jahren hielt der gegenwärtige Besitzer des Klosters, Prof. Ferd. Vetter, daselbst Nachforschungen, und es gelang ihm einen Theil der Malereien freizulegen. Die Ergebnisse hat er im „Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde (1886) 1. Heft" veröffentlicht. Dabei blieb es aber. Im Jahre 1896 hatte ich Gelegenheit, die Wandmalereien der nördlichen Kapelle genauer zu studiren und den ganzen Cyklus in seinem Zusammenhang aufzudecken. Da die erste Untersuchung Tastversuch blieb, so galt es, sämmtliche Wände von der Tünche zu befreien, was nur mit grofser Mühe geschehen konnte. Es gelang mir in der Hauptsache alles noch Vorhandene, was nicht unter der Tünche erstickt, mit ihr herabgefallen, oder durch Nässe zerstört worden war, freizulegen und in seinem Zusammenhang zu erkennen. Erst letztes Jahr, nachdem die Kapelle in Privatbesitz und aus diesem wieder an die Stadt Stein gelangt war, konnte der Balkenboden, der den Raum in einen obern und untern Theil trennte, entfernt werden, und ich hatte die Genugthuung selbst die Restaurationsarbeit, die mir von dem dortigen historisch-antiquarischen Verein übertragen worden war, zu übernehmen und zu Ende zu führen.

Die Kapelle hat nur 736 *cm* Länge, 307 *cm* Breite. Ihre Höhe hingegen beträgt stark 11 *m*. Sie war mit dem vorliegenden Kirchenschiff durch eine ungegliederte Spitzbogenthür, die seit dem Glaubenswechsel vermauert ist, in Verbindung gesetzt. Die Ostwand nimmt ein, innen rundes, aufsen spitzbogiges, dreitheiliges Fenster mit spätgothischem Mafswerk ein. Die Nordwand hat zwei Fenster, ein rundbogiges romanisches und ein von einem Mittelpfosten getragenes, mit zwei runden Nasenbögen ausgesetztes, spitzbogiges Fenster, das später zur Thüre erweitert wurde und heute als Pforte dient statt der früher von der Kirche aus zugänglichen.

An der Nordseite befindet sich zudem eine viereckige Nische, von einem Bogen im Halbkreis überwölbt. Eine ähnliche, nur weit gröfsere Nische weist die südliche, fensterlose Wand auf. Sie hat die Länge eines ausgewachsenen Mannes und ist mit einem gemauerten Stichbogen versehen. Wir werden sehen, zu was sie diente. Die Decke war ursprünglich flach, und ist so wieder hergestellt worden. Ueber die Erbauung dieser nördlichen Chorkapelle der St. Georgkirche ist nichts bekannt, es ist sogar unentschieden, wem sie geweiht war.

Die Kapelle prangte einst im reichsten Farbenschmuck; kein Theil derselben war unbemalt. Die Fenster waren gelb, mit rothen Linien eingefafst und in den Bogenzwickeln mit rothaufgemalten und schwarz konturirten Dreipafsmustern verziert. Die Fensterwände zeigen in drei Farben eine Reihe schräggestellter Vierecke, welche von gelben abwechslungsweise

weifsen Bändern begleitet sind. Die schwarze Füllung der Vierecke zeigt weifse Rosetten mit rothem Kern. Die Thüre, die in die Kirche führte, hat aufgemalte graue Quadern, deren Schnitte mit rothen und weifsen Linien abgesetzt sind. Die Quadern sind abwechselnd einfarbig oder roth getupft. Die an der Ostseite noch erhaltenen Malereien gehören einer früheren Zeit an, als die besonders noch zu besprechenden Gemälde der Südwand (z. Th. auch der Nordwand). Sie traten öfters auch unter diesen, wenn die spätere Schicht sich abblätterte, zu Tage. Diese ältere Malerei ist auf einen feinen, beinahe polirt aussehenden Stuckgrund aufgetragen, während die obere Schicht weit weniger sorgfältig zubereitet ist. Den Hauptschmuck der Kapelle bilden aber die späteren Malereien der Südwand; sie sind noch ziemlich vollständig erhalten, während die Malereien derselben Epoche, an der Ost- und Nordwand, fast verschwunden, oder nur noch in ihren Umrissen zu erkennen sind.

Die Kapelle mufs nach 1400 neu ausgemalt worden sein, wobei die ältere Malerei unter der neuen Tünche verschwand. War früher der Hauptton der Kapelle Gelb, so wurde jetzt die dominirende Note Grün. Die Fensterwände mit den schönen, frühgothischen Mustern wurden hellgrün überstrichen und mit rothem, ziemlich rohem Rankenwerk bemalt. Ein breiter Fries mit blauen, auf der Rückseite rothen Blättern, die sich auf schwarzem Grunde um einen gelben Stab winden, wurde hart unter der Decke rings herumgeführt. Gegen unten schliefst die Bilder ein breites rothes Band ein. Der Sockel ist dunkelgrün gefärbt mit grofsem rothen Rankenwerk. Die Südwand, die uns vor allem interessirt, ist in drei Szenen abgetheilt, von denen aber die erste, mit der zweiten in unmittelbare Verbindung gebracht, nicht durch ein Band getrennt ist, wie die zweite von der dritten. Sie stellt die Anbetung der heiligen drei Könige dar in der hier abgebildeten gewöhnlichen Weise. Die Könige sind kostümirt wie auf den Bildern Masolino's, Gentile de Fabriano's und Fra Angelico's. Die ganze Begebenheit hat einen landschaftlichen Hintergrund: bewaldete Höhen, eine Burg mit Thürmen und Zinnen, darüber den gestirnten Himmel. Sämmtliche Figuren waren nur bis zu den Knieen erhalten. Vor dieser in sich abgeschlossenen Szene erscheint eine Prozession knieender Ritter und Frauen, im Ganzen vier Paare, wie die hier gleichfalls beigefügte Abbildung zeigt. Sie knieen nicht auf demselben Boden auf dem die Figuren der vorhergehenden Gruppe stehen, sondern etwas höher, da hier der Stichbogen der grofsen Nische einschneidet, der Maler also schon gezwungen war, den Boden der zweiten Gruppe zu erhöhen. Dafs sie aber zur ersten gehört, geht schon daraus hervor, dass derselbe weifs gestirnte blaue Himmel sich über beiden ohne Unterbrechung spannt. Jede einzelne Figur der Betenden ist von einem Spruchbande begleitet, dessen „Legenda" freilich nur in zerstörtem Zustande aufgefunden wurde, aber aus ähnlichen Darstellungen ergänzt werden konnte. Man hat vermuthet, dafs sie einst die Namen der neben ihnen dargestellten Ritter und Frauen getragen hätten. Diese Namensbezeichnungen sind aber, wenn auch nur fragmentarisch, neben den Spruchbändern, und um die Häupter der Figuren aufgefunden worden und noch jetzt deutlich sichtbar. Ein in der Nähe von Stein, am Untersee befindliches Monument, gab die Erklärung. Auf dem zu Schlofs Bodmann gehörigen „Frauenberge" ist uns ein ähnliches Gemälde, eine Kopie nach einem Votivbilde des XIV. Jahrh. erhalten. Es stellt gleichfalls eine Prozession knieender Ritter und Frauen dar, und zwar die im Jahre 1307 beim Brande des alten Schlosses verunglückten Edeln von Bodmann, von Krähen, Schellenberg und Blumenegg. Sie haben ihre Wappen zu Füfsen, tragen aber nicht die Rüstung sondern die Civiltracht ihrer Zeit. Das Bild auf dem Frauenberg ist die Kopie eines Bildes, das kurz nach der Katastrophe gemalt worden sein mufs, denn es gibt die Tracht von 1307 genau wieder, was bei einem Maler des XVI. Jahrh. nicht zu erwarten war. Die Figuren sind, wie die unserer Kapelle, von Spruchbändern seitwärts begleitet und tragen Inschriften: Anrufungen an die Mutter Gottes, vier lateinische und zwei deutsche.

„Auxiliatrix, Mediatrix, Reparatrix, Advocatrix — ora pro nobis." Ich habe mir erlaubt die Spruchbänder in der Steiner Kapelle so zu ergänzen. Ueber den Häuptern der Betenden schweben auf demselben blaugestirnten weifsen Grund die Helme mit flatternden, gezackten Decken und Kleinoden. Es sind die Abzeichen des freiherrlichen Geschlechtes derer von Hohen-



Gemalter Fries aus dem Anfang des XV. Jahrh. in der Pfarrkirche zu Stein a. Rhein.

klingen und Altenklingen, der Patrone des Stiftes von St. Georgen. Dass die Wappenzier des ältern Geschlechtes von Altenklingen, ein weifser springender Löwe, hier angebracht ist, bestimmt auf sichere Weise die Zeit, in der die Malerei ausgeführt wurde. Das Geschlecht „von Altenklingen" starb schon um 1300 aus und der Erbe des Wappens und der Rechte dieses älteren Zweiges der Familie (dem die heilige Wiborada angehört haben soll) ging an Walter von Hohenklingen über, im Jahr 1405 österreichischer Rath, in Diensten des Grafen von Habsburg, der 1414 Kaiser Sigismund nach Italien begleitete und mit seinen Vettern am Concil von Constanz in stattlichem Aufzug erschien. Der Bilderschmuck, das geht schon aus den Kostümen hervor, wurde von den letzten des Geschlechtes derer von Hohenklingen, das ca. 1420 ausstarb, bestellt. Der Name des Malers ist nicht zu ermitteln; er wird einer der vielen fahrenden Künstler gewesen sein, die namenlos in Kirchen, Klöstern und Burgen malten, vielleicht war er ein Welscher, oder hatte italienische Kunst gesehen. Die Gruppe der Anbetung erinnert stark an die Meister der ersten Sieneserschule. Die Nische unter den Knieenden diente zur Aufnahme des Sarkophages, wahrscheinlich für den Besteller der Bilder; wie auch der Hohlraum zwischen der Bodenfläche und dem einige Meter höher liegenden Boden, als Begräbnifsstelle diente. Ihr gegenüber, an der Nordwand, öffnet sich eine einst mit Gitter versehene Altarnische, deren unterer Theil die „Dormitio St. Mariae" in Relief (leider sehr zerstört), deren oberer, halbrunder, die „Assumptio St. M." aber gemalt und ebenfalls fast zerstört zeigt. Eine weifse Minuskelschrift auf die blaue Hohlkehle gemalt, enthält die Worte „In honorem assumptionis Sanctae Mariae. Ueber der Nische ist ein grofses, leeres Kreuz mit kleeblattförmigen Ecken gemalt, an dessen Fufs die hl. Jungfrau und St. Johannes, je von der Figur eines Heiligen oder einer Heiligen begleitet erscheinen.

Die Südwand schliefst ab mit dem sog. „Volto santo" von Lucca, einem im XII. Jahrh. in ganz Europa hochverehrten und weitverbreiteten Bilde des gekreuzigten Heilands, das heute noch gezeigt wird. Es kam wahrscheinlich schon im IX. Jahrh. aus dem Orient nach Italien; Tuchkrämer und Geldwechsler von Lucca verbreiteten seinen Kult in Paris, London, Madrid, Brügge und wo sie ihre Bankhäuser besafsen. Das Original genofs ganz besonderer Verehrung und aufserordentlicher Popularität, die Pilger von aller Welt Enden strömten nach Lucca. Erst vom XIV. Jahrh. an, und nach Erscheinen der „Santa casa di Loreto" tritt ein Stillstand ein. Der „Volto santo" ist eine überlebensgrofse Schnitzfigur des Gekreuzigten.

Christus am Kreuz ist mit langer, bis auf die Füfse reichender Aermeltunica bekleidet. Die spätere Devotion hatte ihn mit Königskrone geschmückt, ein goldener Regenbogen wölbt sich über dem Kreuz, anspielend auf die Stelle in der Apokalypse St. Joannis IV, 3. „Iris erat in circuitu sedis." Ein goldener Gürtel ist ein besonderes Charakteristikum des Bildes von Lucca; sowie silberne Schuhe und der Kelch zu Füfsen. Im Laufe der Jahrhunderte wurden alle diese Accessorien je nach dem Geschmacke der Zeit erneuert.

In der Kapelle in Stein sehen wir den Volto santo in der Gestalt, wie er im Jahre 1400 aussah, die lang gegürtete Aermeltunica, die Krone, der Regenbogen, die Schuhe, alles ist da. Unsere Darstellung gehört zu den schönsten und ältesten, die wir im Auslande besitzen. Herr Walter von Hohenklingen-Altenklingen, der 1414 Kaiser Sigismund nach Italien begleitete, hat auf dieser Reise auch Lucca berührt, wo Kaiser Sigismund dem heiligen Kreuz seine Verehrung bezeigte. Möglich ist es, dafs der Gefolgsmann zur Erinnerung daran, in der Gruftkapelle seiner Ahnen zu Stein das Bild des hochverehrten Kruzifixes von Lucca zu malen befohlen hat. Dem Volto santo gegenüber, an der Nordwand sehen wir, nur noch in den Umrissen erhalten, den gleichfalls hochverehrten hl. Christophorus wie er das Jesuskind durch die reifsenden Fluthen trägt. Diese beliebte Heiligenfigur des Mittelalters ist in dem nahen Kloster nicht weniger denn vier Mal dargestellt. Sie wurde gern am Kirchthurm, innen oder aufsen, gleich am Eingang angebracht, leicht sichtbar, denn das Volk glaubte, das blofse Ansehen des Bildes bringe Glück und Heil. So trägt denn auch der Heilige in einem Saale des Klosters die Aufschrift: *„Qui me mane videt, nocturno tempore ridet"*.

Rom. E. Wüscher-Becchi.

Die Albe des hl. Franziskus zu Assisi.

(Mit 3 Abbildungen.)



ls ich im vorigen Jahrgang dieser Zeitschrift den Paramentenschatz von Castel S. Elia einer Besprechung unterzog, erwähnte ich als Gegenstück der dortigen Alben die Albe des hl. Franziskus, welche in S. Chiara zu Assisi aufbewahrt wird. Bei meiner Anwesenheit in Assisi war es mir leider nicht vergönnt gewesen, das Gewand zu besichtigen. Als aber später das Reliquiar, worin es sich befindet, zum ersten Male wieder nach etwa 200 Jahren geöffnet wurde, hatte der liebenswürdige Prior der Kathedrale von Assisi, Mons. Tini, die Freundlichkeit, mir aufser näheren Angaben über die Beschaffenheit und die Gröfsenverhältnisse der Albe drei Momentaufnahmen derselben zu senden. Freilich waren selbige im Einzelnen äufserst mangelhaft, doch wurden sie zum Theil durch eine Skizze des Gewandes ergänzt, welche mir auf meine Bitte um weitere Auskunft Mons. Tini voll Entgegenkommen zuschickte. Andere, namentlich die Technik der Stickereien, womit die Albe verziert ist, betreffende Mittheilungen erhielt ich durch die Güte der Oberin der deutschen Schwestern von S. Croce zu Assisi.

Als ich in dem genannten Aufsatz der Albe des hl. Franziskus einige Worte widmete, war ich noch nicht in der Lage, eine Abbildung derselben zu geben. Seitdem ist es mir aber gelungen, aus der mir von Mons. Tini gesandten Momentaufnahme eine zu einer Reproduktion geeignete Photographie des Gewandes herzustellen. (Abb. 1.) Nur konnte ich die Stickereien, womit der Saum der Aermel verziert ist, nicht wiedergeben, weil sie auf meiner Vorlage allzu undeutlich waren. Das gleiche gilt von dem Muster, mit dem der dreieckige Einsatz oberhalb der seitlichen Giren geschmückt ist. Die Stickerei ist an diesen Stellen der Albe unterlegt, so dafs die Musterung sich hier nicht so geltend machen konnte, wie bei den übrigen Besätzen. Ich hätte freilich auf Grund der Anhaltspunkte, welche die Aufnahmen wie auch die sonstigen Stickereien der Albe boten, eine Rekonstruktion der fraglichen Zierstücke vornehmen können, doch schien es mir zweckmäfsiger, davon abzusehen, da sie doch nicht in genauer Weise hätten wiedergegeben werden können.

Die Albe des hl. Franziskus ist eine der hervorragendsten und wichtigsten Alben, die uns das Mittelalter hinterlassen hat. Ich komme daher unter Anfügung einer Abbildung noch einmal darauf zurück, indem ich meine früheren Angaben über dieselbe ergänze. Ich thue das aber nicht blofs, weil ich dem Gewande, das nun wieder in seinem Schrein ruht, die ihm gebührende Beachtung verschaffen und einen weitern Beitrag zur Kenntnifs der mittelalterlichen Alben liefern möchte, sondern ganz besonders auch, um die Albe des hl. Franziskus zum Ausgangspunkt praktischer Vorschläge für die Anfertigung neuer Alben zu machen. Es ist gewifs interessant, in den Schacht der Vergangenheit hinabzusteigen und deren verborgene Schätze auszugraben, zu erfahren, wie es in früheren Tagen war, und wie sich die Dinge allmählich gestalteten, aber das Studium des Einst bleibt doch im Grunde genommen ein ödes Feld, wenn es sich für das Jetzt nicht fruchtbar erweist, wenn wir nicht von den alten Zeiten lernen und bei ihnen, wo sie Vorbilder bieten, unsere Muster holen.

Il camice lavorato da S. Chiara per S. Francesco è fatta con uno telo di lino finissimo, filato a mano di tessuto rado, che chiamasi bisso in uso par oggetti di lusso anche presso gli antichi romani, schrieb mir durch Vermittlung der deutschen Schwestern eine in weiblichen Handarbeiten erfahrene Dame von Assisi. Die Albe besteht also aus einem sehr feinen Leinengewebe. Die Höhe derselben (1,94 *m*) und die untere Weite (5,40 *m*) wurden schon in dem Aufsatz über die Paramente von Castel S. Elia angegeben. Die Länge der Aermel beträgt 0,63 *m*, ihr Umfang am vorderen Saum 0,28 *m*. Da wo sie an den Brusttheil des Gewandes ansetzen, sind sie 0,90 *m* weit.

Der Albenkörper besteht an der Vorder- wie der Rückseite aus einer 1 *m* breiten Mittelbahn und zwei seitlichen, oben dicht gefältelten Girenstücken, welche eine Höhe von 1,40 *m* und eine untere Breite von 0,85 *m* haben.

Der Besatz, besser Einsatz, der vorn wie hinten in der Mitte den Saum verziert, die Parura, wie er im Mittelalter hiefs, entspricht

in seiner Länge der Breite der Mittelbahn.[1]) Seine Höhe beträgt 0,33 *m*. Der Zierstreifen, welcher sich auf Brust und Rücken vom Kopfdurchlafs bis zum Randbesatz erstreckt, hat eine Breite von 0,08 bezw. 0,15 *m*. Der über die Schultern verlaufende Streifen ist ebenfalls 0,08 *m* breit; die Bordüre an der Aermelausmündung hat eine ungefähre Breite von 0,07 *m*.

Die Muster der Besätze sind aus der Abbildung genügend zu erkennen. Sie bestehen überall aus verschiedenen geometrischen Gebilden. Denn auch die paarweise zusammengestellten Hirsche des vordern Vertikalstreifen sind im Grund nur geometrische Figuren.

Nach den mir durch die deutschen Schwestern zugegangenen Mittheilungen wären die Muster unmittelbar in den Stoff der Albe eingestickt und dabei die Zwischenräume zwischen den Fäden des Fonds mit der Nadel erweitert worden. Mons. Tini schreibt darüber: Il merletto è lavorato sulla stoffa stessa del camice; è lavoro a sfilo. Hiernach wäre also ebenfalls die Stickerei unmittelbar dem Albenstoff eingearbeitet, sein canevasartiges Aussehen hätte der Grund aber durch Ausziehen von Fäden, wie es bei der sogen. Durchbruchsarbeit gebräuchlich ist, erhalten.

Nichtsdestoweniger glaube ich, dafs der Stickgrund und der Stoff der Alben ganz verschieden sind, und dafs die Zierstreifen nur den Charakter von Einsätzen haben, zu denen als Grund ein lockeres, kräftiges, canevasartiges Leinen verwandt wurde. Ich habe die mir übersandten Photographien mit starker Lupe auf das genaueste geprüft. Ich konnte dabei genügend deutlich die Einsatznähte gewahren. Auch ergab die Untersuchung einen bedeutenden Stärkeunterschied zwischen den Fäden des Albenstoffes und des Stickgrundes. Die erstern waren nirgends, nicht einmal an den besten Stellen der Photographie einzeln zu erkennen. Sie müssen also wirklich äufserst fein gewesen sein. Die letztern gaben sich dagegen recht deutlich als ein kräftiges Garn kund; auf 8 *cm* zählte ich nur ca. 55 Fäden.

Alle Stickereien sind, soweit die Photographien ein Urtheil darüber zulassen, im Gobelinstich ausgeführt. Bei den geometrischen Figuren, welche die vier durch ein Bördchen getrennte Felder der Parura des untern Randes füllen, bestehen die einzelnen Linien aus drei Stichreihen, bei den übrigen bald aus drei oder zwei, bald, wenngleich seltener, nur aus einer. Als Stickmaterial ist weifsleinenes Garn und, wie vereinzelte Reste von röthlichen durch das Alter gebleichten Seidenfäden beweisen, hier und da auch etwas rothe Seide verwendet wurden. Leider wurde mir nicht mitgetheilt, in welcher Weise und in welchem Umfang letztere verarbeitet worden ist. Die einzigen gewebten Börtchen, welche sich an der Albe finden, dienen zur Umrahmung und Trennung der vier Abtheilungen, aus denen die Parura am Saume des Gewandes besteht. Sie sind aus farbiger Seide gemacht und mit Goldfäden durchschossen. Ihre Musterung weist dieselben geometrischen Motive auf, welche uns auf der Parura begegnen.

Auf die eigenartige Bildung des Kopfdurchlasses unserer Albe wurde schon gelegentlich der Besprechung der Alben von Castel S. Elia hingewiesen. Die Abbildung läfst klar die lingua, Zunge, erkennen, mittelst deren derselbe nach Anlegung des Gewandes geschlossen wurde.

Die Abbildung zeigt die Albe völlig ausgespannt. Wie sie sich ausnehmen würde, wenn die Giren los herunterfielen, erhellt aus Abb. 2. Dieselbe gibt eine Albe von dem gleichen Schnitt wieder, welchen die Albe von S. Chiara aufweist. Es ist eine der Alben aus Castel S. Elia.[2]) Man beachte, wie der mittlere Theil des Gewandes sich glatt hinunterzieht, während zu beiden Seiten ein durch die eingesetzten Giren gebildeter dichter Faltenwurf hinunterfliefst.

Nach der Ueberlieferung hätte die Albe dem hl. Franziskus angehört, und zwar soll die hl. Clara sie mit eigener Hand für denselben verfertigt haben. Eine positive Bestätigung erhält die Tradition durch die Beschaffenheit der Albe nicht. Denn die Eigenthümlichkeiten derselben sind keineswegs ausschliefslich für die Alben des beginnenden XIII. Jahrh. charakteristisch.

Der Schnitt des Gewandes stimmt gut zu den Angaben, welche uns die Liturgiker des

[1]) Die Paruren der Aermel zogen sich in der Regel nicht um den ganzen Aermelsaum, sondern waren nur auf der oberen Hälfte desselben angebracht.

[2]) In ausgebreitetem Zustande stellt eine Skizze die Albe in dem Aufsatz „Der Paramentenschatz von Castel S. Elia" Abb. VI d. (Jahrg. 1899 dieser Zeitschr. S. 350) dar.

XII. und XII. Jahrh. über die Alben ihrer Zeit machen, doch pafst er auch noch zu den Vorschriften, welche der hl. Karl Borromäus für die Anfertigung der Alben gab. Die Parura war, wie aus den Worten Innocenz's III. sich ergibt, schon im Beginn des XIII. Jahrh. in Italien gebräuchlich, allein sie begegnet uns daselbst auch noch beim Ausgang des Mittelalters. Börtchen, wie sie uns als Einfassung des Besatzes am Saum der Albe begegnen, sind im XII. und XIII. Jahrh. keineswegs selten, für das XIII. sogar charakteristisch, sie kommen aber auch noch später zur Verwendung. Geometrische Muster, wie sie bei unserer Albe auftreten, kennt das XII. und XIII.,[3]) aber auch das XIV. und XV. Jahrh.

Wenn etwas gegen die Zuverlässigkeit der Tradition Bedenken erregen könnte, so ist das ausser der Technik der Stickereien, die eher auf das XIV. als auf das XIII. Jahrh. hinzuweisen scheint, besonders das Thiermuster des vertikalen Besatzes der Vorderseite, für das sich schwerlich ein Gegenstück im XIII. Jahrh., wohl aber im ausgehenden Mittelalter findet.[4])

Andere Schwierigkeiten liegen in den Gröfsenverhältnissen und der kostbaren Ausstattung der Albe. Dieselbe scheint weder recht zu der Statur des Heiligen zu passen, der eher klein als mittelgrofs war, noch mit seiner und der hl. Clara strengsten Armuth völlig in Einklang zu stehen.



Abb. 1. Albe aus S. Chiara zu Assisi (mit ausgebreiteten Giren).

Es wäre wünschenswerth, dafs zu Assisi aus Inventaren oder sonstigen Dokumenten festgestellt würde, wie weit sich die Ueberlieferung mit schriftlichen Zeugnissen belegen läfst.

Wie es sich übrigens immer mit der Richtigkeit der Tradition verhalten mag, die hervorragende Bedeutung, welche das Gewand als

[3]) Ich weise beispielsweise auf eine der Kaseln von St. Blasien zu St. Paul, die Kasel von Göfs und die Stola des hl. Edmund von Canterbury zu Pontigny hin.

[4]) Man vergleiche z. B. Bock »Geschichte der liturgischen Gewänder» Bd. III Tfl. II und V nebst dem dazu gehörigen Text (S. 30 und 27). Die hier abgebildeten und besprochenen Stickereien sind denjenigen der Albe des hl. Franziskus sehr nahe verwandt. Bock weist sie dem Anfang bezw. dem Verlauf des XIV. Jahrh. zu.

eines der glänzendsten Beispiele einer mittelalterlichen Albe hat, bleibt ihm auf alle Fälle.

Doch zu den praktischen Bemerkungen, welche ich den Ausführungen über die Albe des hl. Franziskus anzufügen verhiefs!

Als Ende der fünfziger Jahre die Anregung zu einer Reformation des Paramentenwesens erfolgte, drehten sich die Erörterungen wenn nicht ausschliefslich, so doch vornehmlich um die Kasel. Allerdings sah es ja auch bei dieser am schlimmsten aus. Es galt darum besonders bei ihr nach Stoff, Ausstattung, Form und Machweise, also nach allen Seiten hin, einen gründlichen Wandel zu schaffen.

Bei der Albe war es nur die Ausstattung, in Bezug auf die man eine Besserung erstrebte. Man beschränkte sich aber darauf, gegen die ellenhohen Spitzen- und Tüllbesätze der Alben zu Felde zu ziehen und statt ihrer kräftige, gehäkelte, gestrickte, filochirte und geklöppelte Leinenspitzen sowie Bordüren in Roth- oder Buntstickerei zu empfehlen. Eine Rückkehr zu der Ausstattungsweise, welche man seit etwa der Mitte des XII. Jahrh. bis in das XVI. hinein bei den Alben anzuwenden pflegte, d. i. die Wiedereinführung der Paruren, wurde nur sehr schüchtern befürwortet. Sie verhallte darum auch bald ungehört. Nur in England fanden die mittelalterlichen Paruren hie und da durch Pugins Einflufs, wie z. B. in Ushaw College, der Residenz des Bischofs von Hexham und Newcastle, wo ich noch vor einigen Jahren mit denselben ausgestattete Alben im Gebrauch antraf, wieder Eingang.

Unter solchen Umständen könnte es als aussichts- und zwecklos erscheinen, wollte Jemand von neuem auf die Wiederanwendung der Paruren hinzuwirken suchen. Wird nicht nach der Vergangenheit zu urtheilen, der Erfolg abermals Null sein?

Indessen so wenig auch das Unterfangen verspricht, ich möchte noch einmal den Vorschlag wagen, zu der Verzierungsweise der Albe zurückzukehren, die nahezu 400 Jahre hindurch im Mittelalter Brauch war. Ja es kann nicht einmal in vollem Sinne von einer Rückkehr zu derselben gesprochen werden. Denn sie ist niemals völlig aufser Brauch gekommen. Wer z. B. im Dom von Mailand dem Gottesdienste beigewohnt hat, wird vielleicht wahrgenommen haben, dafs die Albe des Priesters, des Diakons und Subdiakons vorn und rückwärts oberhalb des Saumes mit einem von einer Borde umrahmten rechteckigen Seidenstück von der Farbe und Beschaffenheit der Kasel geschmückt war. (Abb. 3.) Es war die Parura, die im ambrosianischen Ritus noch bis zur Stunde Verwendung findet. Freilich passen Albe und Parura in Mailand nicht mehr sonderlich zusammen; denn während jene, wie überhaupt in Italien, nachgerade etwas gar kurz und steif geworden ist, hat letztere im Verhältnifs zur Albe zu sehr an Ausdehnung gewonnen. Nicht gerade schön macht es sich ferner, dafs die Albe aufser mit den Paruren, mit einem Spitzenbesatz ringum versehen ist, und die Parura in häfslicher Weise zum Theil über denselben herabhängt. Auch in Spanien hat sich vereinzelt, wie z. B. in Sevilla und Toledo, die Albenparura noch erhalten.[5] In Toledo tragen



Abb. 2. Albe aus Castel S. Elia (mit herabfallenden Giren).

[5] Wiseman »Vermischte Schriften« (Deutsch bei Bachem, 1857) Bd. 1, S. 68.

die Sänger der Passion am Charfreitag albae paratae.[6]) Ich weifs nicht, wie es kam, dafs man, trotzdem man sich sonst für die mittelalterlichen Paramente erwärmte und sie zum Vorbild nahm, an der ehemals üblichen Ausstattungsweise der Albe achtlos vorüberging. Steht etwa der Verwendung der Paruren ein kirchliches Verbot entgegen? Nicht im geringsten. Ich kenne weder ein generelles noch ein partikuläres Verbot dieser Art. Untersagt wurde nur durch Dekret der Ritenkongregation vom 18. August 1833, die Spitzen der Alben und Superpelliceen mit rothem Zeug zu unterlegen.[7]) Es wird gegenwärtig aber selbst das an mafsgebender Stelle nicht mehr als unzulässig betrachtet.[8]) Wenn ferner ellenbreite Spitzen an der Albe angebracht werden können und selbst in Rom sehr gewöhnlich daran angebracht werden, wenn Roth- und Buntstickerei bei Herstellung von Albenbordüren gang und gäbe sind, warum sollen dann nicht an den Alben Paruren angebracht werden dürfen. Freilich kennt die jetzig-römische Praxis keine Albenbesätze mehr, die sich hinsichtlich der Farbe nach der Farbe des Festes oder Tages zu richten hätten.[9]) Indessen sind dieselben nicht sowohl contra als praeter rubricas, d. i. dem römischen Brauch fremd, nicht gegen denselben. Jedenfalls ist nichts gegen Paruren zu erinnern, wie sie der Albe des hl. Franziskus eigen sind, noch auch gegen solche, welche nach Art der Albenbordüren in Roth-, Bunt- oder Goldstickerei ausgeführt sind.



Abb. 3. Alba parata des ambrosianischen Ritus.

Uebrigens glaube ich nicht, dafs Rücksichten auf vermeintliche Unzulässigkeit die Wiederaufnahme der Albenparuren verhindert haben. Ich habe für eine derartige Annahme keinen Anhalt. Was ist also der Grund gewesen? Hat man etwa die Paruren für unschön gehalten. Möglich; denn noch jüngst sprach sich mir gegenüber Jemand, dem ich sie für den Fall, dafs er neue Alben anschaffe, empfohlen hatte, in diesem Sinne aus. Die Paruren, meinte er, sähen so unvollständig, so armselig, so unfertig aus. Sie machten, sagte er, den Eindruck, als ob man nichts rechtes habe leisten können oder kein Geld gehabt, um einen ordentlichen Besatz zu beschaffen.[10]) Allein beweisen solche Anschauungen, gegen die man fast ebenso vergebens ankämpft, wie die Götter gegen eine gewisse Sache, nicht eine grofse Unkenntnifs der mittelalterlichen Monumente. Immer und immer wieder bekunden ja die Sculpturen wie die Malereien des XIII., XIV. und XV. Jahrh., welch wirkungsvoller und schöner Schmuck die Albenparuren waren.

Zweifelsohne wären dieselben auch nicht die lange Zeit von 400 Jahren zur Verzierung der Alben verwendet worden, wenn sie nicht in Wahrheit eine Zier derselben gewesen wären und zu deren Hebung wirklich beigetragen hätten. Oder haben etwa unsere Ahnen, die so herrliche Dome zu bauen und dieselben so gediegen und prächtig auszuschmücken verstanden, und, um von anderm abzusehen, auf dem Gebiete der Paramentik wahre Meisterwerke in gröfster Fülle schufen, nicht gewufst, was der Albe

[6]) Nach freundlicher Mittheilung meines Ordensgenossen Fr. J. Guim.

[7]) Mühlbauer, Decreta auth. I, 13; Suppl. III, 29.

[8]) Ballerini-Palmieri, Opus morale IV, 792.

[9]) Die Paruren pflegte man hinsichtlich der Farbe sich nach der Tagesfarbe richten zu lassen. Man wählte zu rothen Paramenten daher eine Albe mit rother Parura u. s. w. Doch bestand in dieser Beziehung keine bindende Regel, namentlich nicht bezüglich besserer Paruren. Ueberhaupt war man, was die liturgischen Farben anlangt, im Mittelalter sehr weitherzig.

[10]) Seitdem ich diese Zeilen schrieb, hatte Frl. Nellessen zu Cornelimünster die Güte, mir eine mit Paruren in prächtiger Rothstickerei verzierte Albe nach den ihr von mir gegebenen Anweisungen zu verfertigen. Es war mir interessant, wahrzunehmen, wie eben derjenige, welcher die angeführten Bedenken geäufsert, als er das Gewand zu Gesicht bekam, nunmehr mit Paruren versehene Alben wirklich schön fand.

fromme und was ihr zum Schmucke diene. Man weist uns auf die mittelalterlichen Theologen und Philosophen als die Brunnen hin, aus denen wir eine gesunde Theologie und Philosophie schöpfen können; recht so, aber sollen wir da nicht auch am Geschmack unserer Vorfahren uns ein wenig bilden und von dem Mittelalter lernen, was der liturgischen Gewandung erspriefslich ist?

Freilich hat es auch im Mittelalter, ja zur Zeit der höchsten Blüthe der mittelalterlichen Kunst Paruren gegeben, welche keineswegs Anspruch auf Schönheit erheben können. Allein was beweist das gegen die Parura überhaupt? Sind vielleicht jetzt alle Albenbordüren, seien sie geklöppelt, filochirt etc. oder gestickt, Muster von Schönheit? Man lasse nur einmal den Inhalt unserer Sakristeischränke Revue passiren oder durchblättere die illustrirten Kataloge der sogen. Anstalten für christliche Kunst. Welch' barockes und geschmackloses Zeug ist da nicht in Menge zu finden! Sind darum aber die Bordüren überhaupt häfslich und zu verwerfen?

Ich kämpfe keineswegs gegen Albenbesätze an, welche sich rings um den Saum der Albe und der Albenärmel ziehen. Nur meine ich, es könnten auch die Paruren sehr wohl den Anspruch erheben, ein sehr würdiger, gefälliger und schöner Schmuck der Albe zu sein.

Vielleicht sind indessen die Albenparuren zu kostspielig und zu unpraktisch, als dafs sich ihr Gebrauch empfohlen hätte?

Kostspielig? Es ist denn doch ein Besatz der nur einen Theil des Saumes der Albe und ihrer Aermel einnimmt, weniger theuer als ein solcher, der sich rings um den ganzen Albensaum und die Aermelmündungen zieht. Man kann nicht nur für dasselbe, sondern sogar für weniger Geld einen künstlerisch vollendeteren, wirkungsvolleren Parurenbesatz, als eine entsprechende Vollbordüre beschaffen.

Aber ich müfste doch, da ja die Parura der kirchlichen Tagesfarbe sich anzupassen hätte, eine grofse Anzahl von Alben vorsehen. Freilich, wenn alle Tage albae paratae gebraucht werden sollen, und wenn die Paruren nothwendig sich der liturgischen Farbe der übrigen Paramente anzuschliefsen hätten. Allein einmal ist letzteres weder von Nöthen, noch auch im Mittelalter ausschliefslich Regel gewesen. Aufserdem aber, warum bei jeder Messe und an allen Tagen mit Paruren versehene Alben anziehen? Werden denn im XIII., XVI. und XV. Jahrh. nicht oft genug auch albae non paratae in den Inventaren erwähnt? Man behalte die mit Paruren verzierten Alben den Festtagen und allenfalls auch den Sonntagen vor und alle Schwierigkeit ist verschwunden, selbst wenn man die Besätze der Tagesfarbe anpassen würde.

Aber sind die Paruren nicht unpraktisch? Mufs man sie nicht beim Waschen allemal abtrennen und nachher wieder ansetzen? Allerdings wäre das wohl von Nöthen, wenn man dieselben aus Seidenstoff machen und nicht blos in Weifs oder Roth bezw. Buntstickerei herstellen sollte. Allein die daraus entstehende Last ist denn doch keineswegs so besonders grofs, zumal, wenn man die Paruren nur an den Festtagsalben anbringt. Und dann, machen die langen Bordüren, zumal wenn sie fein gearbeitet sind, beim Waschen nicht auch Mühe, vielleicht sogar mehr, wie die Paruren? Wenn man so räsonniren will, wäre es zuletzt am besten, man verzichtete auf jeden Albenbesatz oder nähme dazu nur starke Spitzen, die man ohne Sorgen den derben Händen einer jeden Wäscherin anvertrauen könnte.

Es ist in der That schwer einzusehen, was der Wiederingebrauchnahme der Albenparuren im Wege stehen sollte. Sie sind ein vortrefflicher und keineswegs theurer Schmuck der Alben und den Vollbordüren in jeder Beziehung wenigstens ebenbürtig.

Freilich, ich sage nicht, erheischen sie, aber doch, machen sie mittelalterliche Alben wünschenswerth. Und darum möchte ich dazu anregen, auch die Alben wieder in der Weise herzustellen, wie man es nach Ausweis der noch aus dem Mittelalter erhaltenen Alben seit wenigstens dem Anfang dieses Jahrtausends bis in die Neuzeit zu thun pflegte.

Ich glaube mich übrigens in Beziehung auf diesen Vorschlag sehr kurz fassen zu können. Die Skizzen, welche ich in dem Aufsatz über die Paramente von Castel S. Elia von vier der dortigen Alben gegeben habe, lassen deutlich die Machweise der mittelalterlichen Alben erkennen. Die genauen Angaben über die Gröfse der Alben von Castel S. Elia, wie ich sie ebendort mitgetheilt habe, und insbesondere die bis ins einzelne gehende Beschreibung der Abmessungen der Albe des hl. Franziskus geben über die Mafsverhältnisse der Alben des Mittel-

alters Auskunft. Es wird auffallen, dafs dieselben durchweg weit bedeutender sind, als das jetzt der Fall ist. Indessen braucht man nur eine Albe, wie die des hl. Franziskus auf etwa vier Fünftel ihrer Gröfse zu reduziren (die Aermelmündungen ausgenommen), um eine Albe zu bekommen, die in jeder Beziehung befriedigen würde.

Ueber die Form, den Flufs, den Faltenwurf und überhaupt die Wirkung der mittelalterlichen Alben gestatten Abb. 1 und 2 ein genügendes Urtheil.

Die Vortheile aber, welche eine Anfertigung der Alben nach dem Vorbilde derjenigen, welche uns das Mittelalter hinterlassen hat, bringt, sind drei.

Der erste besteht in Ersparnifs an Stoff, und zwar, ohne dafs die Bequemlichkeit und Schönheit dadurch irgend wie litte. Rechnet man Länge und Weite der Albe zu je 1,60, so wird das Weniger an Material sich auf ca. 1,60 × 0,80 *qm* belaufen. Das Mehr der Herstellungsarbeit bestände in dem Einsetzen der Giren, wofür aber als Ersatz das Einkräuseln der Albe an dem Kopfdurchlafs wegfallen würde.

Zweitens, in Folge des Wegfalles des überflüssigen Stoffes schliefst sich die Albe besser dem Oberkörper an und wird so das bisweilen wirklich häfsliche Faltengewoge vermieden, welches bei den nach Art eines mit Aermeln versehenen und an der Oeffnung für den Hals eingekräuselten Sackes gemachten Alben um Brust und Rücken unvermeidlich ist.

Drittens ist der Faltenwurf, den die Albe beim Anziehen erhält, schon in der Machweise völlig gegeben und hat man nicht nöthig, eine Stoffmasse von bisweilen 1,60 *m* Breite auf dem Rücken zusammenzuschieben, damit die Albe vorn glatt herabfalle. Das wären die praktischen Bemerkungen, die ich mir gestatten möchte. Ich schliefse mit dem Wunsch, dafs man einmal die Probe machen und eine Albe nach mittelalterlicher Weise, d. i. im Schnitt, den sie im Mittelalter hatte, und mit Paruren versehen, anfertigen möge. Probiren geht auch hier über Studiren. Ich bin überzeugt, dafs es ihr an Beifall nicht fehlen und dafs sie zur Nachahmung reizen wird.

Luxemburg. Joseph Braun S. J.

Die vier reitenden Könige an der Façade des Regensburger Domes.



An den vier stark vortretenden westlichen Strebepfeilern der beiden Thürme des Domes zu Regensburg, und zwar noch im ersten Stockwerke und fast in der Höhe der Portalkrönung, sind die sogenannten **vier reitenden Könige** angebracht. Die Ungunst der Witterung hat ihnen stark zugesetzt; und nur an den theilweise erhaltenen Kronen erkennen wir, dafs sie Könige vorstellen sollen, sowie an der Unförmlichkeit der Thiere, auf denen sie sitzen, dafs dieses keine Rosse sein können. Auch die schönen Konsolen und Baldachine zeigen arge Beschädigungen. Obwohl die Figuren lebensgrofs sind, und sich dem Beschauer der Domfaçade allsogleich bemerklich machen, haben sie doch eben um dieser fortgeschrittenen Verwitterung willen bei den verschiedenen Beschreibern des Bildwerkes am Dome selten Beobachtung oder Erklärung gefunden. Nur Andreas Niedermayer (»Künstler und Kunstwerke der Stadt Regensburg« S. 62) schenkt ihnen gröfsere Aufmerksamkeit und erblickt in ihnen Könige zu Rofs im Herrschermantel, mit Krone und Scepter und dem Apfel mit dem Kreuze, und denkt an Salomon und David, oder aber an Karl den Grofsen, an Arnulf, an Otto den Grofsen und Heinrich den Heiligen, die gröfsten Wohlthäter des Regensburger Bisthums.

Die neueste Untersuchung ergab Anderes.

Erst im vorigen Jahre 1899 kamen im Fortgange der Restaurationen an der Domfaçade auch die vier reitenden Könige in nähere Betrachtung. Man untersuchte ihren Zustand, und es ergab sich die Nothwendigkeit einer völligen Erneuerung. Hierbei drängte sich von selbst die Frage auf, was sie darstellen, und wie sie erneuert werden sollten. Einzelne Parthien, sowohl an den Figuren als an den Thieren, waren zerstört, und dadurch das Ganze unkenntlich geworden; aber ebendarum erschien auch eine richtige Ergänzung und sachgemäfse Erneuerung fast unmöglich. Nur eine sorgfältige photographische Aufnahme der von ihren Standorten abgenommenen einzelnen Bilder liefs an ein eigentliches Studium derselben kommen. Zuerst konnte man nun sicher feststellen, dafs

die Thiere vierfüfsige Ungethüme seien, ja in einem derselben mufste zweifellos die Gestalt des Bären wiedererkannt werden. Daraus war zu schliefsen, dafs die Deutung eine symbolische sein müsse. Der Gedanke an die verschiedenen symbolischen Thiere in der heiligen Schrift, und besonders an jene vier Thiere in der Vision des Propheten Daniel (7, 2—9), lag nahe: „Ich sah in meinem Schauen des Nachts, und siehe die vier Winde des Himmels kämpften auf dem grofsen Meere. Und vier grofse Thiere stiegen empor aus dem Meere, unterschieden von einander. Das erste war gleich einer Löwin und hatte Adlerflügel; — — — Und siehe ein anderes Thier, gleich einem Bären stand zur Seite, und drei Reihen Zähne waren in seinem Rachen; — — — Hierauf schaute ich, und siehe, ein anderes gleich einem Parder, und vier Flügel hatte es an sich, wie von einem Vogel, und vier Köpfe waren an dem Thiere; — — — Nach diesem sah ich im Schauen der Nacht, und siehe, ein viertes Thier, schrecklich und wunderbar und stark überaus, es hatte grofse Zähne, — — — es war aber verschieden von den übrigen Thieren, welche ich gesehen vor ihm, und es hatte zehn Hörner . . . und ein anderes kleines Horn wuchs aus ihrer Mitte auf . . .“ In der That ergab der Vergleich dieser Thiere Daniels mit den Thieren der Könige am Dome eine Übereinstimmung, welche trotz der erlittenen Beschädigungen als durchaus zutreffend sich erwies. Ja, gar manche Eigenthümlichkeit an den Bildwerken, welche bis dahin nicht verstanden werden konnten, erhielten erst durch diesen Vergleich ihre Aufklärung. Aber was ist die Bedeutung der Thiere, und was sollen die reitenden Könige? Der Prophet Daniel (v. 16. 17.) gibt selbst Aufschlufs: „Ich trat zu Einem von den Dastehenden und erbat von ihm Gewifsheit über Alles dieses. Er gab mir die Deutung der Dinge, und belehrte mich: Diese vier grofsen Thiere sind vier Reiche, welche sich erheben werden von der Erde aus.“ Es sind die nämlichen Reiche, in ihrem Charakter hier durch Thiere symbolisirt, welche derselbe Prophet in der Bildsäule aus verschiedenem Mineral geschaut hatte (2, 29—45). Diese Reiche werden von den Auslegern der heiligen Schriften gewöhnlich bezeichnet als das chaldäische, das medische, das persische und das griechisch-macedonische, deren Könige waren: Nabuchodonosor, Darius, Cyrus und Alexander. Entscheidend für die Aufnahme dieser Deutung der vier reitenden Könige war zuletzt die Schilderung der Vision Daniels, und die Anweisung zur malerischen Darstellung, wie sie sich findet im »Handbuche der Malerei vom Berge Athos« (herausgegeben von Didron, übersetzt von Godehard Schäfer, Trier 1855). Daselbst heifst es S. 139: „Gesicht des Propheten Daniel. Ein Haus, und der Prophet schläft auf einem Bette; und aufser dem Hause das Meer, und die vier Winde, welche die vier Seiten des Meeres anwehen; und vier Thiere, welche von dem Meere aufsteigen; und das erste ist ein Löwe mit Adlerflügeln, und auf demselben sitzt Nabuchodonosor, ein Scepter haltend. Das zweite, ein Bär, hat drei Reihen seiner Zähne, und auf demselben der Perserkönig Darius, ein gezogenes Schwert haltend. Das dritte ist ein gefleckter Panther, mit vier Flügeln und mit vier Köpfen, und auf demselben der König der Macedonier, Alexander, einen Speer haltend. Und das vierte ist ein schwarzer Löwe,[1]) mit eisernen Zähnen und mit zehn Hörnern auf seinem Haupte; drei sind ausgerissen, und zwischen denselben ein kleines Horn hervorgewachsen, welches Augen und den Mund eines Menschen hat; und auf demselben der König der Römer, Augustus, das Scepter[2]) tragend“. — Also es gab im Mittelalter Bilder der Vision Daniels in den Kirchen des Orients, und diese Bilder enthielten nicht nur die symbolischen Thiere der vier Weltreiche, sondern zugleich deren Könige, auf den Thieren reitend. Das zweite Reich aber wurde, wie wir sehen, im Mittelalter nicht als das medische betrachtet, das ausfällt, sondern als das persische, und zwar mit dem Könige Darius, das dritte als das griechisch-macedonische, und das vierte als das römische unter Augustus. Ich habe von dieser Darstellung der vier Weltreiche Nichts an anderen Kathedralen oder bedeutenderen Kirchen gefunden, noch darüber gelesen; immerhin ist ihre Einreihung in den Bildercyklus der Domfaçade zu Regensburg ein weiterer Beweis dafür, dafs wie im Orient so auch im Occident ein gewisser übereinstimmender Kanon für derartige biblische Darstellungen existirte. Noch ein Anderes ergibt der Ver-

[1]) Im Griechischen *μαῦρον λεοντάρι*.

[2]) *τὸ πάζιον*, von dem Topas, mit dem das Scepter geschmückt war.

gleich. Diese Skulpturen an unserem Dome nämlich schliefsen sich zwar an die Schilderung des Malerbuches an; selbstverständlich aber konnte der Bildhauer nicht verfahren wie der Maler, und es ist von Interesse, zu beachten, wie jener sich die einzelnen Thiere möglichst einfach gestaltete, um die für die Skulptur nicht verwendbaren Charakteristiken zu umgehen, anderseits doch den Charakter des Thieres gemäfs der Vision des Propheten Daniel zum Ausdruck zu bringen. Der Bildhauer sah z. B. ab von einer Darstellung des Panthers mit vier Köpfen, oder des löwenähnlichen Thieres mit den zehn Hörnern, Jeder aber wird das erstere erkennen, und das letztere zeichnete der Meister nur mit Einem Horne in der Mitte des Kopfes. Auch die Ordnung der Bildwerke ist am Dome eine verschiedene, indem sie nicht in einer chronologischen Reihe sich folgen, sondern so, dafs das erste Reich, des Löwen, am südlichsten Pfeiler angebracht ist, das zweite mit dem Bären am entgegengesetzten nördlichsten, das dritte des Panthers und das vierte des gehörnten Thieres an den zwei inneren Pfeilern.

Nachdem so die Bedeutung der vier reitenden Könige festgestellt war, konnte an die Erneuerung selbst mit mehr Sicherheit gegangen werden. Es wurde hierbei festgehalten, dafs, soweit nur immer das Ursprüngliche sowohl an Thieren als Figuren zu erkennen oder zu ergänzen möglich war, dieses auch in der Modellirung gewissenhaft beachtet, und das Detail der biblischen Vision wie der Weisung des Malerbuches nur in so weit benutzt werden solle, als es zur Wiederherstellung des Fehlenden unerläfslich nothwendig war. Die Eigenart der plastischen Auffassung des Gegenstandes von Seiten der Regensburger Bauhütte durfte in Nichts geändert werden. Ebenso sollten die Stilformen des beginnenden XV. Jahrh. mafsgebend bleiben. In diese Zeit nämlich ist der Ursprung der vier Bildwerke zu setzen, weil sie bereits aus Sandstein gehauen sind, und in jenen Parthien des Baues sich befinden, welche dieses Material statt des vorher verwendeten Kalksteins aufweisen. Auch die Konsolen und Baldachine wurden genau nach den Mustern der alten erneuert, jedoch nicht mehr in Sandstein, sondern alles im dauerhafteren Kalksteine. Wie alle in letzter Zeit vorgenommenen Ergänzungen und Erneuerungen an der Domfaçade kann auch diese nach den Umständen schwierigste als gelungen bezeichnet werden.

Noch will die Frage beantwortet sein, in welchem Zusammenhange mit dem anderen Bilderwerke am Dome diese so fremd erscheinende Bildgruppe der vier Weltreiche stehe. Es wäre wohl gewagt, zu behaupten, dafs Alles nach einem vorher angelegten Plane ausgeführt worden. Solches ist auch bei anderen mittelalterlichen, durch Jahrhunderte fortgesetzten Bauten nicht der Fall, so organisch auch manchmal Bild an Bild sich anzuschliefsen scheint. Der Grund für letzteres ist darin zu suchen, dafs jedenfalls ein leitender Gedanke durch den besonderen Zweck des Baues, oder auch durch den Titel der Kirche, für das Ganze gegeben war, der auch in der erst nach und nach erfolgenden plastischen Ausstattung derselben jede blofse Willkür ausschlofs. Dasselbe ist ersichtlich am Regensburger Dome. Er ist dem Apostelfürsten Petrus geweiht, auf den der Herr seine Kirche gebaut, dem er die Schlüssel seines Reiches übergeben hat. Schon in den untersten Theilen des Domes kommt dieser Gedanke zur Erscheinung, vorbildlich am Nordthurme durch die Gesetzgebung auf dem Sinai, und am Südthurme durch die wunderbare Befreiung Petri aus dem Gefängnisse. Hören wir aber in welcher Weise das Bild von den vier Weltreichen von dem Propheten Daniel selbst (7, 11—19) in Beziehung zu dem Reiche Jesu Christi gebracht ist. „Ich schaute, dafs getödtet wurde das Thier . . . auch den übrigen Thieren war genommen die Macht, und Lebenszeiten waren ihnen bestimmt bis je auf eine Zeit. So schaute ich in dem Gesichte des Nachts, und siehe mit den Wolken des Himmels kam wie eines Menschen Sohn, und er gelangte bis zu dem Alten . . ., und Er gab demselben Macht und Herrlichkeit und Königthum, und alle Völker und Stämme und Zungen sollen ihm dienen; seine Macht ist eine ewige Macht, die nicht genommen wird, gleichwie sein Königthum, das nicht zu Grunde geht . . . Diese vier Thiere sind vier Reiche, welche sich erheben von der Erde. Aber die Heiligen Gottes des Allerhöchsten werden das Königthum empfangen, und werden behalten das Königthum auf ewig, in alle Ewigkeit". Also, alle auch die gewaltigsten Reiche der Welt überdauert Ein Reich, das Reich Jesu Christi

und die vier reitenden Könige weisen auf den König aller Könige und sein ewiges Reich, auf Jesus Christus und seine Kirche. Darum im mittleren Stockwerke des Domes hochaufgerichtet das Kreuz. Es ist dieses Bild des Gekreuzigten, und die Gruppe um ihn, Maria und Johannes, und zwei anbetende Engel, alle in überlebensgrofsen Figuren, so recht das Centrum der ganzen Domfaçade und von erhabener Schönheit. Unter dem Kreuze aber erblicken wir Petrus im Schiffe, in seiner Hand die beiden Schlüssel. In diesem Grundgedanken: St. Petrus ist der von dem ewigen Könige bestellte Lenker Seines Reiches auf Erden, ordnen sich alle übrigen Bildwerke des Domes ein, besonders auch der Mariencyklus des Portals[3]) von unten mit all' den Voreltern des alten Bundes und den Heiligen der Urkirche bis hinauf zum Giebel mit der Verkündigung unserer lieben Frau; und bedarf dieses keiner weiteren Erklärung.

Möge diese unsere Mittheilung Anlafs sein, auch anderwärts Nachschau zu halten, ob die Darstellung der vier Weltreiche sich in Kirchen des Occidents irgendwo und in welcher Auffassung etwa finden könne.

Regensburg. G. Jacob.

[3]) Siehe die geistvolle Erklärung desselben von Dr. Enders im 9. Hefte des Jahrganges 1894 unserer Zeitschrift.

Nachrichten.

Die retrospektive Ausstellung im Petit-Palais der Pariser Weltausstellung. I.

Wie der Weltausstellung des Jahres 1889 in Paris die kunstgeschichtliche Begleitung nicht fehlte (vergl. diese Zeitschr. Bd. II, Sp. 129 ff., 171 ff.), so ist diese auch jetzt reichlichst vertreten, sowohl in einigen Pavillons der Rue des nations, in den grofsen Zusammenstellungen kunstgewerblicher Erzeugnisse des letzten Jahrhunderts und in mehreren Privatsammlungen, theils mehr technischer, theils mehr kulturhistorischer Art, als ganz besonders in dem Monumentalbau des Petit-Palais, welcher später die städtischen Kunstsammlungen vereinigen soll.

Die Ungarn haben in ihrem grofsen Palast, der sogar einen romanischen Kreuzgang und eine gothische Kapelle umfafst, ein vollständiges bedeutsames Museum in dichter Gruppirung zusammengebracht, welches von der alten und reichen Kultur- und Kunstgeschichte des Landes glänzendes Zeugnifs ablegen soll. — Den spanischen Pavillon statten vor Allem maurische und deutsche Waffen, sowie Wappenstickereien und namentlich spätgothische, golddurchwirkte flandrische Gobelins aus von wunderbarer Zeichnung, Farbenpracht und Erhaltung, so dafs diesen Räumen an Kostbarkeit des Inhaltes keine gleichkommen. — Der deutsche Pavillon bietet ein vornehmes, anmuthiges Bild von der Art und Weise, wie Friedrich der Grofse sein Lieblingsschlofs durch französische Künstler ausschmücken liefs. — Auch in anderen nationalen Bauten, z. B. in dem englischen, fehlt es nicht an alten Schaustücken.

Zwischen den modernen Erzeugnissen des französischen Kunstgewerbes zerstreut, liefern manche Sammlungen, die theils einzelnen Liebhabern gehören, theils einen mehr offiziellen Charakter tragen, schätzenswerthe Beiträge zu der Entwickelung von Industriezweigen, wie der Seidenmanufaktur, oder von Techniken, wie der Stickerei, zu der die Privatsammler de Farcy, Lair, Hochon in zwei grofsen Vitrinen werthvolle, zumeist mittelalterliche Illustrationen aus verschiedenen Ländern gebracht haben, oder endlich von einzelnen Gegenständen wie Uhren, Schuhe, Handschuhe. Gröfsere Abtheilungen geben einen sehr lehrreichen Ueberblick über die Formen und Techniken, in denen die hauptsächlichsten kunstgewerblichen Zweige durch das ganze XIX. Jahrh. in Frankreich zur Entfaltung und Ausgestaltung gelangt sind. Möbel, Bronzen, Fayencen, Ausstattungsgegenstände aller Art, Gefäfse, Geräthe, allerlei Gebrauchsgegenstände sind hier sehr übersichtlich und dekorativ aufgestellt, und für die nicht gerade seltenen Rückgriffe in's XVIII. Jahrh. wird jeder den Veranstaltern Dank wissen, denn sie haben ihre guten Gründe.

Allen diesen kunsthistorischen Abtheilungen gegenüber, so hervorragend auch einige derselben sein mögen, behauptet **die Ausstellung im Petit-Palais** die Spitze, nicht nur wegen ihres Reichthums und ihrer Vollständigkeit, sondern auch wegen ihres systematischen Charakters, insoweit sie in Originalwerken den Entwickelungsgang darstellen soll, den die **bildenden Künste in Frankreich** von der gallisch-römischen Periode an durch die Jahrhunderte bis zum Beginn des XIX. Jahrh. genommen haben, mit Ausnahme der Architektur (die bekanntlich im Trokadero durch die reiche und beständig sich vermehrende Sammlung von Gipsabgüssen in musterhafter Weise vertreten ist). Dafs hierbei einzelne Kleinodien unter französischer Flagge segeln, obwohl sie vielmehr für Flandern, das Rheinland, Italien, England in Anspruch genommen werden dürften, verdient eher Lob als Tadel, denn ihre hervorragenden Eigenschaften verleihen ihnen überall das Anrecht auf einen Ehrenplatz, angesichts der langen Zugehörigkeit zu französischen Sammlungen auch eine Art von Heimathschein. Dazu bestehen hinsichtlich des Ursprungs mancher mittelalterlicher Emailarbeiten, Goldschmiedeerzeugnisse, Bronzegüsse, Gewebe, Stickereien und selbst Holz-, Marmor-, Elfenbeinfiguren immerhin noch Zweifel, so dafs mehrere Länder auf sie die Schöpferhand legen dürfen. Uebrigens sei dem scharfen Blicke

der Veranstalter dieser Ausstellung, der Herren Molinier, conservateur des Musées nationaux, Marcou, inspecteur des Monuments historiques, Migeon, conservateur-adjoint au Musée du Louvre, alle Anerkennung gezollt; sie haben ihn bei der Auswahl aus den Kirchenschätzen, Provinzialmuseen, Privatsammlungen in hohem Mafse bewährt, so dafs auch die Zweifelsucht nur wenige Anknüpfungspunkte findet, selbst auf dem Gebiete der Bronzen und des Elfenbeins, obgleich diese bekanntlich am meisten den Verdacht wecken, und hier sehr reich vertreten sind.

Das prächtige Ausstellungsgebäude, welches eine breite, mächtige Vorhalle hat, an die im Innern ein Halbkreis, im Aeufseren ein Trapez sich anlehnt und damit zu zwei gewaltigen konzentrischen, theils mit Ober-, theils mit Seitenlicht ausgiebigst versehenen Umgängen sich auswächst, ist dieser Lichtfülle, sowie der Weiträumigkeit wegen für seinen Zweck ganz besonders geeignet, und die hohen Abmessungen verleihen ihm eine imposante Wirkung. Die theils roth, theils blau gefärbten Sammet- und Leinenbezüge geben den Wänden einen guten Ton und den zahlreichen Gobelins und Teppichen, sowie den vereinzelten Gemälden, die sie beleben, einen vortrefflichen Hintergrund. Die bis auf ungefähr halbe Höhe eingesetzten Zwischenwände lassen einen breiten Durchgang, die einfachen, aber höchst praktischen Eisenvitrinen von grofser Mannigfaltigkeit in den Mafsen und Formen, die theils an den Wänden, theils im Mittelraum aufgestellt sind, so grofse Zwischenräume, dafs auch bei starker Frequenz das Umherwandeln und Besichtigen möglich ist. Jeder Raum macht, so weit das überhaupt möglich ist, einen einheitlichen Eindruck, indem die Gegenstände entweder nach Techniken geordnet, also den Geweben und Stickereien, den Erzeugnissen der Goldschmiedekunst und des Emails, den Fayencen und Elfenbeinarbeiten u. s. w. je eigene Räume zugewiesen sind, was im inneren Umgang die Regel bildet, oder indem sie mehr zu Kulturbildern sich vereinigen, was sich für den äufseren Umgang empfahl mit seinem vorwiegend den letzten Jahrhunderten angehörigen, zumeist in Möbeln bestehenden Inhalt.

Das zweifellos richtige, überall zugleich den feinen Sinn und Geschmack der Veranstalter bekundende Ordnungsprinzip, welches hier in die Erscheinung tritt, konnte sich trotzdem nicht ganz frei entfalten, denn für die Kirchenschätze wurden eigene Vitrinen, theilweise Räume, nicht mit Unrecht begehrt; und wer mag es Sammlern, die ganze Kasten mit ihren Objekten einheitlich zu füllen vermögen, verargen, dafs sie solche auch beanspruchen? Freilich hätte neben dieser aparten Behandlung, die Vorführung von kleinen Entwickelungsreihen sich bewerkstelligen lassen, wenigstens auf einzelnen Gebieten, die je nach der technischen Seite (z. B. Email), oder nach der ikonographischen (z. B. Kruzifixus, Madonna), oder nach der chronologischen (also stilistische Entwickelung), oder nach der Gebrauchsbestimmung (z. B. Kelch, Rauchfafs) sich scheiden. Solche gewissermafsen aus dem freien Dispositionsmaterial unschwer sich ergebenden Zusammenstellungen sind sehr belehrend, anregend und die Wissenschaft fördernd.

Dank dem Entgegenkommen der Herren Bischöfe sind umfassender als jemals die Kirchenschätze vereinigt, die den Glanzpunkt der ganzen Ausstellung bilden und in hohem Grade die allgemeine Aufmerksamkeit fesseln. Sie bestehen vornehmlich in liturgischen Gefäfsen und Geräthen, also in Kelchen, Ciborien, Monstranzen, vielmehr noch in Schreinen, Ostensorien, Reliquienfiguren, Kreuzen, Krummstäben etc., und selten oder nie mag die Goldschmiedekunst des Mittelalters von ihren Anfängen in der fränkischen Periode bis zu ihren spätgothischen Ausläufern, am meisten diejenige des XIII. Jh., so zahlreiche Vertretung gefunden haben. Daneben haben die Kathedralen besonders ihren Gobelinbesitz zur Verfügung gestellt, der hier um so dankbarer begrüfst werden mufs, als durch ihn allein die angemessene Dekoration der ausgedehnten hohen Wände zu ermöglichen war. Auffallenderweise ist gerade dieser Kirchenschmuck in Frankreich erhalten geblieben, während mit den alten Gewändern, also den Geweben und Stickereien, die Revolution fast vollständig aufgeräumt hat; das Wenige, was auf diesem Gebiete aus dem Mittelalter hinübergerettet ist, besteht zumeist in nachträglich entdeckten Stoffen. Auf den anderen Gebieten ist die kirchliche Ausbeute nicht gerade erheblich. — Von grofser Bedeutung sind die Beiträge, welche die Provinzialmuseen geliefert haben, die bekanntlich über das ganze Land vertheilt und durchweg sehr gut verwaltet sind, aber auch in jenen tritt die Profankunst in den Hintergrund. — Um so mehr ist sie durch die verschiedenen staatlichen Sammlungen, aber nicht den eigentlichen Museen, entnommenen Leihgaben vertreten, welche jedoch (mit Ausnahme der Münzen, Medaillen, Siegel) den späteren Jahrhunderten angehören, und dem XVIII. Jh. hier die glanzvolle Repräsentation verliehen haben, wie sie eben nur Frankreich zu leisten vermag. — Von wesentlicher Bedeutung für das Gelingen des Ganzen sind die von manchen Privatsammlern überlassenen Objekte, die sämmtlichen Abtheilungen sehr zu Gute gekommen sind, einige derselben erst zu Stande gebracht, wie die Uhren, Schmuckstücke, Lederarbeiten etc., anderen, wie den Emails von Limoges, zumal den gemalten, erst zu ihrem Glanze verholfen haben. Im Verhältnifs zu dem in Frankreich und namentlich in Paris vorhandenen Kunstbesitz kann diese Theilnahme freilich nur als eine schwache bezeichnet werden. In Paris fliefsen mehr als irgendwo die Alterthümer der Welt zusammen, und der antiquarische Betrieb, der private, wie der öffentliche, in den Versteigerungen ausklingende hat hier eine gewaltige Ausdehnung gewonnen, entsprechend der Ueberzahl reicher und unterrichteter einheimischer Sammler, und der hier auch auf diesem Gebiete erwerbsbedürftigen, auswärtigen Liebhaber. Nicht nur ungemein ausgedehnt ist der Sammeleifer, sondern auch sehr vielgestaltig und mannigfaltig. Bei minder grosser Zurückhaltung der Privatsammler würde daher die Ausstellung noch viel reichhaltiger geworden sein, vielleicht auf Kosten der Uebersichtlichkeit; dafs einzelne Abtheilungen, wie die der Gemälde, gröfseren Plastik und mittelalterlichen Möbel keine weitere Ausdehnung gewonnen haben, entspricht vielleicht den Intentionen der Veranstalter. Mit besonderer Freude werden diese die von fünf ausländischen Sammlern begehrten, sehr hervorragenden Objekte französischen Ursprungs begrüfst

haben, ungefähr 80 an der Zahl, die sich zumeist auf den Freiherrn Albert v. Oppenheim und Bürgermeister Thewalt zu Köln, sowie auf Verlagshändler Campe in Hamburg und die Engländer Fitz-Henry und Salting vertheilen. Die Gruppen der Elfenbeine, Emailarbeiten, Bronzen, Schmucksachen haben dadurch an Bedeutung erheblich gewonnen.

Der um die Ausstellung am meisten verdiente Professor Molinier bereitet über diese wie über die in dem Grand-Palais untergebrachten französischen Kunstwerke der Neuzeit (XIX. Jahrh.) ein grofses Lieferungswerk unter dem Titel »L'art français depuis les origines jusqu'à 1900« mit 200 Lichtdrucken vor, von denen die Hälfte den alten Kunstschöpfungen gewidmet sein soll. — Der kleine Katalog, der als Führer beim Besuche des Petit-Palais dienen soll, ist noch nicht erschienen, scheint aber für die allernächste Zeit erwartet werden zu dürfen. An seiner Hand mag sich hier für die Leser der Zeitschrift ein Rundgang durch dasselbe empfehlen. (Forts. folgt.) Schnütgen.

Bücherschau.

Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland, herausgegeben von Professor Dr. Julius Lessing. Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth. Lieferung I. (Preis 20 Mk.)

Der Schatz mittelalterlicher Teppiche, der namentlich im Norden Deutschlands erhalten ist, hat bisher wenig Berücksichtigung erfahren, nur spärliche, keine zusammenhängende Veröffentlichung. Diese hätte er um so mehr verdient, als sie erstens wegen ihrer Darstellungen, bei denen es auch an profanen Szenen nicht fehlt, zweitens wegen ihrer vorwiegend ornamentalen Behandlung, drittens wegen ihrer mannigfaltigen Bearbeitung, als Gobelins, Stickereien, Knüpfteppiche, also aus ikonographischen, stilistischen, technischen Gründen ungemein lehrreich sind, und bei dem Streben unserer Tage nach dekorativer Wirkung sehr wichtige Fingerzeige zu geben vermögen. Der Entschlufs, sie durch tadellose farbige Reproduktionen, zutreffende Beschreibung und praktische Winke zum Gemeingut zu machen, ist daher um so lebhafter zu begrüfsen, als er von der kompetentesten Seite ausgeht, die in Bezug auf Auswahl und Ausführung die höchsten Garantien bietet. — Von den fünf Lieferungen à 10 Foliotafeln, die vorgesehen sind und Darstellungen religiöser Art nur in untergeordnetem Maafse bringen sollen, liegt die erste Lieferung vor, welche den berühmten Wollknüpfteppich von Quedlindurg, zwei mit bunter Seide bestickte kirchliche Leinendecken des Berliner Kunstgewerbemuseums und eine kirchliche Leinenstickerei der Wiesenkirche in Soest vorführt. Je eine Lichtdrucktafel ist den drei letzten Decken gewidmet, 6 Farbentafeln den ersteren, und 10 Illustrationen sind in den Text aufgenommen. — Von dem Quedlinburger Teppich sind vier Bilderstreifen erhalten, deren Darstellungen vom Verfasser sorgfältig untersucht und unter geschickter Berücksichtigung aller Anhaltspunkte, auch der lückenhaften Schriftbänder, eingehend erklärt werden als die Vermählung des Merkurius mit der Philologie, gemäfs dem Lehrgedichte des Martianus Capella, bezw. einer Umdichtung desselben. Auch die Technik wird gründlich geprüft und im letzten Abschnitt die Herkunft festgestellt, welche auf die Aebtissin Agnes und den Anfang des XIII. Jahrh. hinweist, sowie die ursprüngliche Gestalt des Teppichs. Von diesem wird eine auf sorgsamster Kombination beruhende, überaus dankenswerthe Rekonstruktion geboten, an deren Richtigkeit kaum ein Zweifel besteht. Die Farbentafeln, nach Aquarellen der Maler Kutschmann angefertigt, sind ausgezeichnet, durchaus zuverlässig in der Zeichnung wie in der Farbe. — Die geradezu musterhafte Lieferung darf Anspruch machen auf die gröfste Beachtung von Seiten der geistlichen und weltlichen Kreise, der Kunstforscher und Künstler, namentlich auch der kunstfertigen Frauen. Schnütgen.

Die Kunstanstalt von B. Kühlen in M.-Gladbach bringt wiederum neue farbige Kommunionandenken, von denen zwei das allerheiligste Herz Jesu darstellen nach von Oer: das bekannte Hüftbild mit dem lieblichen Kopfe und dem goldgemusterten Hintergrunde in sehr feiner Ausführung, und die auf dem Regenbogen thronende Lichtgestalt, die aus faltenreichem Mantel ihre Arme ausbreitet und von der in den sternenbesäeten Himmel übergehenden Mandorla umgeben ist. Das letztere (Nr. 54 u. 54 $^1/_2$) wird mit dem Jubiläum in Verbindung gebracht und wie das erstere (52 u. 52 $^1/_2$) in zwei Formaten à 30 Pf. und à 18 Pf. ausgegeben. — Das dritte Gedenkblatt (Nr. 53 à 30 Pf.) im spätgothischen Stile, farben- und goldreich von Bohres ausgeführt, stellt unter einem weitgespannten dekorativen Bogen das letzte Abendmahl in geschickter Gruppirung vor, und die beiden es flankirenden sinnbildlichen Rankenborten endigen oben wie unten in Medaillons mit dem Opfer Abrahams und Melchisedechs, dem Osterlamm und dem Mannaregen. Architektur und Ornament sind korrekt gezeichnet, nicht minder die gutbewegten ausdrucksvollen Figuren, und trotz der reichen Farbenskala ist die Wirkung einheitlich und gefällig, so dafs diesem neuesten, mal wiederum strenger stilisirten Erzeugnisse des technisch immer weiter vorwärtsschreitenden Verlages volle Anerkennung gezollt werden darf.

Die wohlgelungenen Original-Aufnahmen Seiner Erzbischöfl. Gnaden des hochwürdigsten Herrn Erzbischofs Dr. Hubertus Simar hat derselbe Verlag in zwei kleinen Farbendruck-Ausgaben (100 à 3 Mk. und 4,50 Mk.), sowie in recht vortrefflichen Lichtdrucken verschiedenster Gröfse von Quart bis Royal II (à 1 bis 10 Mk.) reproduzirt. Schnütgen.

Abhandlungen.

Das eherne Taufbecken im Dome zu Hildesheim.

Mit 3 Lichtdrucken (Tafel VI im IV. Heft, VII, VIII im VI. Heft) und 8 Textillustrationen.

I.



as eherne Taufbecken im Dome zu Hildesheim,[1]) das nach dem stilistischen Charakter seines Bildwerks, seines Ornaments und der Buchstabenformen in der spätromanischen Zeit, wahrscheinlich im zweiten Viertel des XIII. Jahrh., aus den heimischen Giefshütten hervorgegangen ist, stand im Mittelalter auf mehreren Stufen erhöht im westlichen Theile des Mittelschiffes unseres Domes.[2]) Von diesem freien und hell beleuchteten Standpunkte wurde dasselbe 1653 entfernt[3]) und in die dunkle Ecke der letzten nördlichen Seitenkapelle versetzt. Einen freieren und erhöhten Standort erhielt es wieder im März 1900 in der Mitte dieser Kapelle. Bei dieser Umstellung ward es möglich, alle Seiten des Kessels und des Deckels photographisch aufzunehmen. Die Publikation dieser gut gelungenen Aufnahmen lenkt den Blick von neuem auf das durch hohen künstlerischen Werth berühmte Werk, die reifste Frucht der Gieshütten Hildesheims.

Ein Blick auf unsere Tafeln und Textbilder orientirt über Plan, Aufbau und Disposition des Werkes. Vier knieende Männer tragen auf ihrem Rücken den Kessel, der als umgekehrter abgestumpfter Kegel (ein nach oben sich erweiternder Cylinder) geformt ist und uns bis zur Brusthöhe reicht. Darauf ruht der spitz zulaufende Deckel, gekrönt vom Blattknauf. Die Gesammthöhe des Taufbeckens beträgt 1,70 *m*, der Umfang 3 *m*. Als selbständige Gufsstücke sind hergestellt der Kessel, der Deckel, jeder der 4 stützenden Männer, ebenso die Schlufsblume und das mitten unter dem Kessel stehende Abflufsrohr. Die Modellirung ist sehr exakt, der Gufs ohne Tadel; nur beim Deckel sind die schrägen Flächen stellenweise so dünn geformt, dafs (in Folge ungenügenden Ausfliefsens des Metalls) Löcher und Gufsnähte eintraten; diese fehlerhaften Stellen sind durch Einziehen von Kupfernieten und Einsprengen von Kupferstücken ausgebessert. Nach dem Gufs ist durch sorgsame Gravier- und Ciselirarbeit, durch Behandlung mit Grabstichel und Punze, Feile und Schaber die gesammte ornamentale Ausstattung zu anerkennenswerther Feinheit gehoben. — Ueberzogen war das Metall seither mit einem Broncelack; derselbe ist jedenfalls nach späterem Aufputzen aufgetragen, um das Blindwerden des Metalls zu verhüten, das nach seiner Mischung mehr Messing- als Broncefarbe hat. Das Relief ist theils halb, theils hoch erhabene Arbeit. Einzelne Köpfe treten, wie an den Bernwards-Thüren die Oberkörper, voll aus der Fläche hervor, namentlich am Deckel, wozu dessen schräge Flächenrichtung Anlafs gab. — Mit Geschick ist überall der Raum ausgenutzt, um eine schier übergrofse Menge von Figuren und Inschriften übersichtlich und anmuthig zu vertheilen und in Beziehung zu einander zu setzen.

Die bildlichen Darstellungen am Taufbecken vertheilen sich in zwei Systeme: ein System, bestehend aus 20 Einzelfiguren, ornamentirt die 4 Eintheilungslinien oder Axen, die den Kessel und Deckel in 4 Flächen zerlegen; das andere System umfafst die Hauptbilder, nämlich die 8 Gruppenbilder in den Flächen des Kessel- und Deckelmantels.

---

[1]) Vergl. Krâtz »Der Dom zu Hildesheim« II, 195 ff. — Beissel in »Zeitschrift für christl. Kunst« II, 385 ff. — v. Behr in »Christliches Kunstblatt« 32, 24 ff. — »Organ für christliche Kunst« 12, 280 ff. — Schnaase »Geschichte der bildenden Kunst« V, 617 f. — Küsthardt „Aus Hildesheims Kunstgeschichte" (Vortrag). — Gute photographische Aufnahmen, die auch unseren Illustrationen zur Vorlage dienten, liefert die Photographische Kunstanstalt von F. H. Bödeker in Hildesheim: 4 Ganzbilder à 2,50 Mk. und 4 Deckelbilder à 1,25 Mk.

[2]) Vergl. Bertram »Bischöfe von Hildesheim« S. 92.

[3]) Domkapitularisches Protokoll vom 17. Mai 1653.

I. Die architektonischen Eintheilungslinien und ihr Figurenschmuck.

Ausgehend von den 4 knieenden Figuren, die den Rand des Beckens stützen, theilt der Künstler die Aufsenfläche des Kessels in vier Hauptfelder, indem er über jeder knieenden Figur eine Säule (abwechselnd mit schlichtem, kanellirtem und gewundenem Schaft) auf die Wandung des Kessels legt und von Säule zu Säule einen Kleeblattbogen schlägt, wodurch eine wirksame Abgrenzung und Ueberdachung der Bildfelder geschaffen ist; Kapitäle und Basen der Theilungssäulchen sind blattförmig ornamentirt. Gleicher Weise ist der Mantel des Deckels in 4 Felder getheilt. Diese Viertheilung führt uns zu der theologischen und künstlerischen Idee, der im Bilderschmuck des Theilungsschemas zum Ausdruck kommt und durch die Inschrift am oberen Kesselrande beurkundet und erläutert wird.

† *Quatuor irrorant paradisi flumina mundum,*
† *Virtutesque rigant totidem cor crimine mundum.*
† *Ora prophetarum que vaticinata fuerunt,*
† *Hec rata scriptores ewangelii cecinerunt.* †

Damit haben alle 20 Einzelfiguren, die in den 4 Linien zu je 5 über einander sich aufbauen, die klarste Interpretation erhalten. Unter dem Becken knieen die 4 Paradiesesströme als urnenhaltende Männer. Ueber jeder Flufsgestalt steht am unteren Kesselrand im Medaillon eine der 4 Kardinaltugenden; darauf stützen sich die Theilungssäulen, deren jede oben ein Rundfeld mit einem Prophetenbilde trägt. Einer dieser Propheten, Ezechiel, leitet mit seinem Spruchband (*Similitudo animalium et hic aspectus eorum*) über zu den 4 Evangelistensymbolen, die mit breiten Flügeln die Zwickel zwischen den Kleeblattbogen füllen, dargestellt als menschliche Brustbilder mit den Köpfen der vier geheimnifsvollen Wesen. Die gleicherweise über den Säulen der Deckelfläche entstehenden Zwickel sind gefüllt durch die vorzüglich modellirten Brustbilder von Propheten, die in reizvoller Gestaltung aus der Fläche herauswachsen.

So hat unser Künstler im Eintheilungsschema seines Werkes eine der beliebtesten Ideen der mittelalterlichen Symbolik zum Ausdruck gebracht. Das Paradieswasser, an dem das Leben und die Unschuld ihren Ursprung nahmen, ist und bleibt das treffendste Vorbild des Taufwassers,[4]) aus dem neue Unschuld und neues Leben quellen. Vier Ströme gingen aus vom Paradiesesquell — so singt der Priester, so oft er das Wasser im Taufbecken weiht — das ganze Land zu befruchten. Und ebenso — das setzt der bildende Künstler hinzu — haben die 4 grofsen Propheten mit Lehre und Weissagung das Volk des Herrn gestärkt, ebenso ergiefst sich in 4 Evangelien ein lebenspendender Strom[5]) über die ganze christliche Welt, und 4 Haupttugenden spenden erquickende Wasser dem geistigen Gottesgarten, der da ist das menschliche Herz.[6]) Das der Gedanke der Einzelbilder in den 4 Eintheilungslinien. — Dafs die 4 Paradiesströme den 4 Evangelien entsprechen, war in der Kunst Hildesheims schon zum Ausdruck gekommen durch die 4 am Fufs der Bernwardsäule hockenden Männer mit Urnen und durch den Wechsel von Evangelistensymbolen und Flufsgestalten in den 8 Giebelfeldchen des Oswald-Reliquiars.[7]) Dafs weiter denselben 4 Strömen die 4 Kardinaltugenden entsprechen, ist eine beliebte Allegorie, für die man im Buche Sirach[8]) eine erste Andeutung suchte, und die namentlich von Ambrosius und Augustinus[9]) geistreich durchgeführt ist. Den Worten Ambrosius' schliefst sich auffallend eng der Text[10]) am unteren Rande des Taufkessels an:

† *Os mutans Phison est prudenti similatus.*
† *Temperiem Geon terre designat hiatus.*
† *Est velox Tigris quo fortis significatur.*
† *Frugifer Eufrates est justiciaque notatus.*

Meisterhaft ist die plastische Ausgestaltung dieser Allegorie in unserem Kunstwerk.

Der Tigris, der „Pfeil" unter den Flüssen genannt, als unwiderstehlich in seiner reifsenden Schnelle betrachtet, bedeutet die Tapferkeit. Dargestellt ist Tigris als martialische Gestalt; er trägt vom Scheitel bis zur Sohle das eng

[4]) Vergl. Garucci, »Storia della arte cristiana« I, 193 f.

[5]) Vgl. Cyprian, ep. 73 ad Jubaianum. — Isidor, in Genesim cap. 3. — Durandus, Rationale divinorum officiorum VII, 44.

[6]) Isidor, in Gen. c. 3: Est paradisus vita beatorum, quatuor flumina quatuor virtutes.

[7]) Zeitschrift f. christl. Kunst 1895, 307 ff.

[8]) Sirach 24, 34—44.

[9]) De Civitate Dei 13, 21. — Beda, expositio in Gen. c. 2.

[10]) Ambrosius, de paradiso cap. 3.

anliegende Kettenhemd (Ringharnisch mit Rüsthosen, Rüststrümpfen und Fäustlingen). Das Antlitz, das von der Ringelkapuze (Kragenringhaube) ganz umrahmt ist, zeigt dem Beschauer die Zähne. Aufrecht hält er das mit dem Gurtband umwickelte Schwert. Über ihm im Medaillon steht die Fortitudo, ein gleichfalls gepanzertes Brustbild mit gezücktem Schwert und Schild. Die Symbolik liegt also wesentlich in der Ausstattung der Figuren verkörpert. Das Spruchband der Fortitudo: *Vir qui dominatur animo suo fortior est expugnatore urbis*, markirt jenen höheren Grad der Kraft, der in mannhafter Selbstbeherrschung sich kundgiebt. — Phison ist Symbol der Prudentia, die über ihm im Rundfeldchen steht mit Buch, Schlange und Textband: *Estote prudentes sicut serpentes*. Bei Phison liegt seine symbolische Beziehung zur Klugheit im Antlitz ausgeprägt. Das vom Barte umrahmte Gesicht zeigt das verständige Urtheil des gereiften Alters, Erfahrung und kritisches Prüfen spricht aus Blick und Mienen; wie zum Zeichen ruhigen Nachdenkens ist eine Hand weit vorgestemmt auf das ausgestreckte Spielbein; der Mund öffnet sich zum Reden (os mutans). — Über dem Euphrat steht die Justitia mit der Waage nebst dem Spruchband: *Omnia in mensura et pondere pono*. Euphrat ist als frugifer bezeichnet: er ist wegen seiner fertilitas Symbol der segenverbreitenden Gerechtigkeit.[11]) Die Fruchtbarkeit üppiger Ufergefilde ist seinem Wassersegen zu verdanken; um das anzudeuten, hält er mit beiden Händen die wasserspendende Urne hoch vor sich hin, während bei seinen drei Kollegen die Urnenausschüttung nur wie eine ganz nebensächliche Aktion erscheint. — Feines Gefühl zeigt endlich die Charakterisierung des Geon als Symbol der Temperantia, die über ihm aus einem Krug in ein Mischgefäfs giefst und umrahmt ist von dem Texte: *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*.[12]) Geon ist eine der edelsten Gestalten am Taufbecken. Die natürliche Haltung der knieenden Figur, die schöne Bildung des Gliederbaues, die graziöse Bewegung des rechten Armes, der über die Schulter zurück an den drückenden Rand des Kessels fasst, sind trefflich gelungen. Nach Ambrosius nun ist Geon Symbol der Mässigung, namentlich soweit sie in der Keuschheit sich specificirt; am Geon (als Nil gedacht) afsen die Juden das Lamm *succincti lumbos* (2. Mos. 12, 11): quod insigne est temperantiae. In Geon est figura castitatis.[13]) Diesem Winke folgt unser Künstler. Während Phison und Euphrat den mit Besatzstreifen geschmückten langen Knierock tragen, hat Geon zum Zeichen der Enthaltsamkeit auf alle entbehrliche Kleidung verzichtet; aufser dem leichten Halstuch trägt er nur den Lendenschurz, wodurch gerade das *succingere lumbos* markirt ist. Dafs jugendliche Schönheit der Glieder und Frische des von kurzen Locken umrahmten Gesichts, edle Haltung und Anmuth der Gebärde als charakteristisch für Keuschheit und Mässigkeit gewählt sind, ist ein feiner Zug in der künstlerischen Auffassung.[14])

Von der Betrachtung der Figuren, die im System der Eintheilungslinien stehen, wenden wir uns nun zu den Reliefs in den Bildflächen des Kessels.

II. Christi Taufe und ihre typischen Vorbilder.

Durch die Taufe Christi hat das Wasser des Sakraments seine reinigende Kraft empfangen. Im Hauptbilde des Kesselmantels ist daher Christi Taufe im Jordan dargestellt, begleitet von zwei alttestamentlichen Vorbildern. Weiter stellt im ersten Deckelbilde der Meister dar, dafs Sündentilgung und Heiligung auch durchs Martyrium gewonnen wird (bethlehemitischer Kindermord). Dann wendet er sich in zwei Scenen (Magdalena[15]) und Misericordia) an die erwachsenen Getauften, zeigend, dafs spätere

[11]) So Ambrosius a. a. O., dessen Allegorie unser Meister acceptirt.

[12]) Aus Horaz.

[13]) Auch im Namen Geon, latinisirt als *hiatus terrae*, sieht Ambrosius eine Beziehung zur Keuschheit, die, wie der Wind reinigend über die Erde daherfährt, den Menschen von Leidenschaft reinigt. Nicht im Bild, doch im Text giebt unser Bildner auch diesen Gedanken des Ambrosius wieder.

[14]) Zu den Kardinaltugenden hat man auch die 4 Evangelisten-Symbole in innere allegorische Beziehung bringen wollen, so zur Tapferkeit den Markus-Löwen u. s. w. Christliches Kunstblatt 32, 27. Die Inschriften unseres Werkes enthalten keinen Hinweis darauf, dass diese in verschiedenen anderen Werken durchgeführte Idee hier zu den leitenden Gedanken gehört habe. Wir deuten daher diese Symbolik nur nebenbei kurz an, möchten jedoch im Symbolisiren nicht weiter gehen, als der Inschriften-Text uns zum Wegweiser dient.

[15]) Der traditionellen Auffassung halber nennen wir diese büfsende Sünderin kurz Magdalena.



Abb. 5 (I. Deckelbild).
Der Bethlehemitische Kindermord.



Abb. 6 (II. Deckelbild).
Die büfsende Sünderin.



Geon. Abb. 1. Tigris.
Durchgang durch das rothe Meer.



Tigris. Abb. 2. Euphrat.
Taufe Christi.

Das Taufbecken im Dome zu Hildesheim.

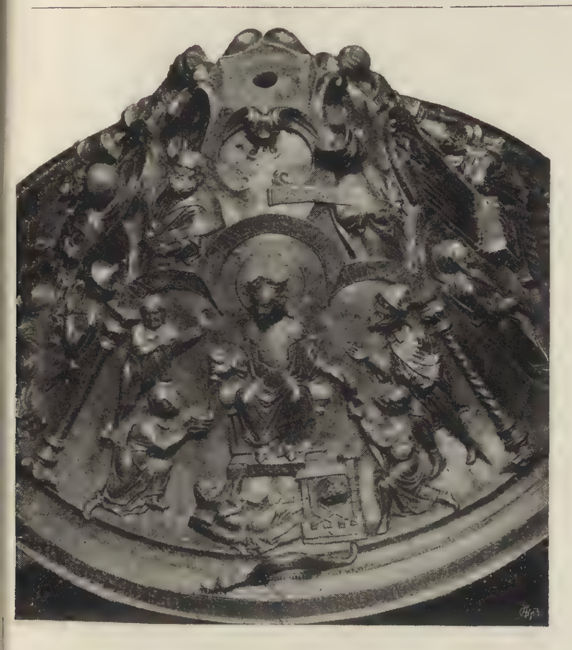


Abb. 7 (III. Deckelbild).
Misericordia: die christliche Charitas.



Abb. 8 (IV. Deckelbild).
Die Ruthe Aarons.



Euphrat. Abb. 3. Phison.
Durchgang durch den Jordan.



Phison. Abb. 4. Geon.
Widmungsbild.

Das Taufbecken im Dome zu Hildesheim.

Sünden nur im Thränenbade des Bufssakraments und Sündenstrafen in sühnenden Liebeswerken getilgt werden. Diesen Zusammenhang des Cyklus lehrt uns die Inschrift am Deckelrande:

† *Mundat ut inmunda sacri baptismatis unda,*
† *Sic juste fusus sanguis lavachri tenet usus.*
† *Post lavat attracta lacrimis confefsio facta.*
† *Crimine fedatis lavachrum fit opus pietatis.*

Ehe wir weiter gehen, ist eine Meinungsverschiedenheit über die Bedeutung und Beziehung der Deckelbilder aufzuklären. Schnaase (V, 617) sieht in der Stellung des Kindermordes über dem „rothen" Meere eine innere Beziehung; das ist in den Inschriften nirgends angedeutet. — Eine andere[16]) treffliche Würdigung unseres Gufswerkes hat die 4 Deckelbilder als Ergänzung zu den 4 Cardinaltugenden aufgefafst; sie denkt sich den Deckel um eine Achtelsdrehung verschoben und findet in jedem der Deckelbilder, die nun über die Paradiesflüfse zu stehen kommen, ein Correlat zu einer Cardinal-Tugend, so im Martyrium ein Pendant zur Tapferkeit u. s. f. Das ist fehlsam. Die Einzelfiguren der 4 Eintheilungslinien bilden, horizontal genau über einander sich aufbauend einen in sich geschlossenen Cyklus; und einen anderen geschlossenen Cyklus bilden zusammen die Hauptfelder am Kessel und Deckel. So zeigt es uns die räumliche Disposition, und so lehren es die Inschriften. — Diese unsere Auffassung theilt auch P. Beifsel, der die Beziehungen der Bilder richtig auffafst.

An die Darstellung der Wassertaufe schliefst sich die Bluttaufe der unschuldigen Kinder. Man könnte nun in Magdalenens Liebesreue ein Bild der Begierdetaufe, also in unserem Cyklus die dogmatische Lehre vom Ternar der Taufe sehen. Aber unser Bildwerk fafst die büfsende Sünderin als Typus des Bufssakraments. Die dritte Zeile der Inschrift ist doch wohl grammatisch so zu lesen: post (baptismum) attracta lavat confessio lacrimis facta. Das ist der baptismus laboriosus, die Thränentaufe des Bufssakraments. Ganz natürlich reihen sich dann an dieses Sakrament die guten Werke[17]) (*Misericordia, Opus pietatis*), die als Satisfactio einen integralen Theil und ein Complement des Bufsinstituts bilden. — Zweifellos ein praktischer Zug des Meisters, am Taufwasser die Christen zu lehren, dafs sie hier die Reinheit gefunden, und zu mahnen, wie sie die verlorene im Wasser der Thränen und sühnenden Liebeswerken wieder zu gewinnen haben. — Doch nun zu den einzelnen Hauptbildern.

1. Nach Strzygowski's und Haseloff's Untersuchungen[18]) über die Wandlungen in Darstellung der Taufe Christi bildete die altchristliche Sarkophagskulptur den göttlichen Täufling als Knaben, die ravennatische Kunst als bartlosen Jüngling, in den byzantinischen Darstellungen erscheint er als bärtiger Mann. Die deutschen Werke des X. und XI. Jahrh. bilden Christus jugendlich, unbärtig, ganz nackt, en face erscheinend; der Jordan steigt ihm bis zu den Hüften; Johannes d. T. ist gröfser als Christus, bärtig, steht meist links[19]) und erhebt die Rechte gegen den Herrn; aufserdem stehen meist zwei Engel im Bilde. Die Taufbilder des XII. Jahrh. lassen Christus meist als kräftige, grofse und bärtige Gestalt erscheinen, die sich im Dreiviertelprofil zu Johannes wendet; der Jordan steigt meist bis zu Christi Schultern (oder Brust). Im XIII. Jahrh. endlich steht der Herr häufig im Dreiviertelprofil, manchmal en face im Jordan, der einige Male bis an die Hüften, mehrfach jedoch bis Brust und Schultern reicht; er ist fast immer bärtig, erhebt die Rechte meist im (Segens- oder) Redegestus zur Brust. Der Täufer hält die Rechte gegen Christi Haupt; ihm gegenüber steht meist nur ein Engel. Andeutung der Ufer als Felsen ist im XII. Jahrh. nur in Ansätzen nachzuweisen, im XIII. Jahrh. mehr gebräuchlich. Die Darstellung der Taube (hl. Geist) war weit verbreitet.

Ein Blick auf unser Taufbecken nun zeigt, dafs das Taufbild abweicht von der Auffassung der Taufe an der Bernward-Säule und im Bernward-Evangeliar; dagegen ähnelt seine Komposition der Darstellung im Egbert-Codex (Trier) und im Evangeliar Heinrichs II (München),

[16]) »Christl. Kunstblatt« 32 S. 28.

[17]) Schnaase V, 617 sieht in der Wasserspende der Misericordia ein Bindeglied zu den Wassern der übrigen Scenen. Es bedarf dieser etwas gesuchten Beziehung nicht, um den klaren inneren Zusammenhang im Bildercyklus nachzuweisen.

[18]) Strzygowski »Ikonographie der Taufe Christi« (1885) S. 40, 45, 47, 51 f. — Vergl. dazu Haseloff »Eine thüringisch-sächsische Malerschule des XIII. Jahrh.« S. 111 f., wo Strzygowski's Resultate revidirt werden.

[19]) Links, bez. rechts: vom Standpunkte des Beschauers gedacht.

sowie dem Taufbilde an dem berühmten Lütticher Taufbecken (gegossen um 1112). — In der Mitte steht Christus ganz nackt, en face gesehen, den Kopf kaum merklich zu Johannes neigend. Der Jordan erhebt sich unvermittelt und steigt in Wellenlinien bergartig bis zum Nabel Jesu; die Wellenstriche des Jordan sind wohl absichtlich zu gerade 7 Streifen gruppirt, die sich bandartig über einander legen. Der Heiland erscheint in der Kraft des beginnenden Mannesalters mit kurz gehaltenem Vollbart. Christi Haar und Bart sind zu einzelnen Wulsten sorgsam geordnet; die Haarenden ringeln sich auf Schultern und Rücken zu runden Locken. Es ist dem Künstler gelungen, einen Schimmer würdiger, hoheitsvoller Milde vereint mit der demüthigen Selbsterniedrigung des Taufaktes in seine Züge zu legen, die eine edle Feinheit verrathen. Johannes dagegen, nur 6 Monat jünger als Christus, sieht in seiner ascetischen Strenge greisenhaft aus; er steigt, gekleidet in lange Tunika und Mantel, den seine Linke vorn festhält, hoch empor zum Herrn, neigt sich gegen ihn und legt die Rechte oben an sein Haupt: die Taufhandlung andeutend, wie sie, bis ins XIII. Jahrh. hinein, zumeist durch „Immersion" vollzogen wurde. Die Felsen, auf denen der Täufer emporsteigt, sind nicht als Ufer in die Landschaft eingegliedert, sondern stehen selbstständig da in Form von Baumstümpfen. Ihre Verwendung zur Hochstellung des Johannes, sowie dessen heftige Vorwärtsbewegung und Beugung sind byzantinisirenden Darstellungen nachgeahmt.[20])

Engel kommen bei der Taufe des Herrn, gleichsam Pathendienst erfüllend, schon vom VI. Jahrh. an, vor.[21]) Das Abendland entnahm sie aus byzantinischen Vorbildern. Hier sehen wir rechts vom Jordan 2 Engel in antikisirender Tracht (langes Unterkleid und Mantel), barfufs. Die vorgestreckten 4 Arme halten das als schlichtes Stoffstück zusammengelegte Gewand und den Mantel Christi. Die gebückte Stellung und das Verbergen der parallel vorgestreckten Hände unter den Gewändern, drücken den Akt der Adoration aus. Minder glücklich sind die geknitterten Gewandfalten. — Von oben schwebt senkrecht hernieder die Taube, mit dem Schnabel Christi Haupt berührend, mit dem Schwanze an die Halbkreislinie stofsend, in welcher das Brustbild Gott Vaters steht mit dem Spruchband: *Hic est filius meus dilectus.* Damit ist die Trinität plastisch erschienen, in deren Namen die christliche Taufe gespendet wird. Links von der Scene hält der Markus-Löwe die Inschrift: *Ipse vos babtizabit in Spiritu Sancto et igne.* — Warum senkt Christus, zum Beschauer und zum Wasser gewendet, seine Rechte[22]) mit Segensgestus gerade herab auf den siebentheiligen Wasserberg? Wohl nicht zu decenter Verdeckung; denn das in Metall dargestellte Wasserkleid bot absolute Verhüllung. Auch ist es nicht ein dem Täufer zugewandter Redegestus. Möglich, dafs unser Künstler bei diesem Segensgestus an jene Weihe der sakramentalen Elemente durch Christus dachte, die er deutlich im Text am Kleeblattbogen besingt:

Hic babtizatur Christus, quo sanctificatur
Nobis babtisma tribuens in flamine crisma.

2. In einer negativen und einer positiven Wirkung besteht die Frucht des Taufsakraments. Sein Wasser befreit von der Knechtschaft der Sünde und verleiht Gotteskindschaft und Erbrecht des Himmels. Beide Wirkungen werden symbolisirt durch die althergebrachten alttestamentlichen Typen der Taufe: der Durchgang durch das rothe Meer gab dem Volke des Herrn die Befreiung von der ägyptischen Knechtschaft,[23]) und der Durchgang durch den Jordan den Besitz des gelobten Landes. Beides symbolisirt die Taufe, wie die Inschriften des Beckens bezeugen. In beiden Bildern liegt das medium comparationis im Wasser. — Per mare transitus baptisma est, sagt Augustinus. Und die Inschrift des Kleeblattbogens, der das Feld links vom Taufbild krönt, führt diesen Gedanken also aus:

Per mare per Moysen fugit Egiptum genus horum.
Per Christum lavachro fugimus tenebras viciorum.

Moses, die Tafeln haltend, steckt seinen Stab in das lebhaft gewellte Meer; dieses spaltet sich scheitelförmig; die unteren Wasser weichen

[20]) Vergl. Haseloff S. 117, 119.

[21]) Kraus »Real-Encyclopaedie« s. v. Taufe.

[22]) In der von Haseloff (S. 106f.) besprochenen Bildergruppe hält Christus meist die Rechte vor die Brust, die Linke vor die Scham.

[23]) Tertullian »de baptismo« cap. 8. Cyrill »catech.« 3 c. 5.

zurück und verlaufen am Saum des Bildrandes; die oberen, buckelig gewellten Wogen biegt Moses mit seinem (unter dem Druck der Wassermasse sich krümmenden) Stabe nach oben. Im trockenen Flufsbett voranschreitend, wendet der Führer den befehlenden Blick zurück auf die Judenschaar, die ihm folgt mit einer (unbeholfen ausgedrückten) stürmischen Hast. Auf den Schultern tragen sie die Säcke mit dem Mehlteig (2. Mos. 12, 34); wenn ferner einer ein Metallgefäfs in der Hand, ein anderer ein Gewandstück auf seinem Stabe trägt, so ist das Mitnehmen von Goldgefäfsen und Kleidern der Aegypter (2. Mos. 12, 35 f.) damit erzählt. Der letzte hat eine schmucke Trinkflasche (Form der Bocksbeutelflasche) umgehängt.

3. Diesem Bilde gegenüber steht das zweite Wanderbild, das seit altchristlicher Zeit als Typus der Taufe galt: der Durchgang durch den Jordan. Jugendlicher und frischer als beim rothen Meere erscheinen hier die Vertreter des Volkes. Es waren ja inzwischen „die Söhne an die Stelle der Väter getreten" (Jos. 5, 7). Zwölf Männer, alle bis auf einen barhäuptig, aufgeschürzt und umgürtet (Jos. 3, 17), tragen auf den Schultern die Bundeslade mittelst zweier Tragstangen; die Lade erscheint als schwerwiegender Reliquienkasten. Jeder der zwölf Träger hält einen Stein in der Hand, aufgehoben aus dem Rinnsal des Flusses, um drüben ein Denkmal aufzurichten. Der Künstler hat also aus Raummangel 2 Ereignisse, das Tragen der Lade durch die Priester und das Tragen der Steine durch 12 Repräsentanten der 12 Stämme (Jos. 3, 6 ff. und 4, 2 ff.) zusammengezogen. Der Jordan hat sich getheilt in einen oberen und einen unteren Wellenstreifen, zwischen denen auf trockenen Erdstrich die Füfse sich setzen. Vorauf zieht Josua mit aufgeschürzter verbrämter Tunika und (durch Spange geschlossenem) Mantel; der Speer, den Josua kerzenförmig in der Linken hält, bezeichnet ihn als Führer; er ist im Gespräch mit dem ältesten der 12 Männer; der erhobene Zeigefinger der Rechten (Befehlsgestus) deutet an, dafs er Anordnungen trifft. Ansprechend, wie dieses gut gelungene Wanderbild mit seinen schmucken Gestalten und jugendfrischen Gesichtstypen ist auch die Inschrift am Kleeblattbogen:

Ad patriam Josue duce flumen transit Hebreus.
Ducimur ad vitam te duce forte Deus.

III. Der Kindermord, die Büfserin und die christliche Charitas.

Christi Taufe begleitet von 2 Typen bildet am Kesselmantel eine einheitliche Bilder-Trias. Ihr entspricht räumlich und inhaltlich eine Gruppe von drei Bildern am Deckel.

1. Im eigenen Blute wird getauft, wer um Christi willen gewaltsamen Tod erleidet. „Wir haben noch ein zweites (Tauf-) Bad, das Bad des Blutes".[24]) Als geheiligt durch dieses Bad verehrt die Kirche die kindlichen Martyrer von Bethlehem. Unser Bild zeigt links den Herodes mit Krone auf dem Thronsessel. Mit erhobenem Zeigefinger befiehlt er die Vollstreckung. Hinter dem König hält ein jugendlicher Knappe in gezierter Stellung, das Oberkleid bis zur Hüfte stutzerhaft aufgeschlitzt, die Stirn von einem Reif umzogen, das Königsschwert empor, das vom Gurtband umwickelt ist (wie Geons Schwert). Die ganze Mitte des Bildes nimmt der Henker ein, ein Soldat in schuppenartigem Hüftpanzer und Schultermantel, bedeckt vom Kriegshelm mit Nasenschutz (Naseneisen). Er schwingt, grimmig die Zähne zeigend, das gezückte Schwert über den Nacken eines Kindchens, das die wehrlose Mutter in steif ruhiger Haltung, doch mit unsäglichem Schmerzausdruck auf den Händen hält. Der enge Bildrahmen erschwerte dem Künstler eine volle Entfaltung der Schrecken dieser Scene. Es ist in Folge dessen bei der zweiten Mutter, die ihr Kind stillt, wohl lebhaft die Angst im Blick auf Herodes, der Fluchtversuch jedoch nur sehr schwach in Wegwendung der Fufsspitzen ausgedrückt. Ueber dem Bildrahmen seitlich hält Jeremias (Brustbild unter dem Knauf) die bekannte Prophezie: *Vox in Rama audita, ploratus et ululatus; Rachel plorans filios suos.* Mit Alliteration schildert das Blutbad der Vers im Kleeblattbogen:

Quos dolor ostentat, cruor a crudele cruentat.

2. Lebendig durch den Gegensatz der Charaktere ist die Scene der büfsenden Sünderin. Der Widerstreit der Ideen, den hier die Textbänder bezeugen, spiegelt sich scharf in den Mienen ab. Hinter dem mit Brot, Fischschüssel und Messer bedeckten oblongen Tische, dessen Decke in auffallend unruhigem Faltenwurf vorn herabhängt, sitzt zwischen

[24]) Tertullian »de baptismo« 16 und zahlreiche Väterstellen.

zwei Pharisäern der Herr; Hoheit und Menschenfreundlichkeit sind in seinem Antlitz gepaart; mit beiden Händen hält er das Spruchband, das vor der Brust her und in Bogenlinien über den Tisch hinweggeht. Von rechts hereingetreten ist das Weib, das vor dem Tische, auf Kniee und Ellenbogen gestützt sich hinwirft; dick quillt das aufgelöste Haar unter dem eng aufliegenden Käppchen hervor; mit der Linken umfafst sie Christi Fufs an den Zehen, mit der Rechten streicht sie den dicken Haarwulst über den Fufs, um die ihn benetzenden Thränen zu trocknen. Sie hält kein Textband, nur der Blick fleht zum Herrn: das Aufgelöstsein in schmerzlicher Reue ist drastisch geschildert. Vom Knauf her schaut Davids Brustbild auf die Scene mit dem Spruchband: *Cibabis nos pane lachrimarum et potum dabis nobis in lacrimis.*[25]) Und tröstlich steht auf dem Kleeblattbogen:

Spe reficit pectus lachrimis a flente refectus.

Wohl schauen unwirsch drein die Pharisäer voll Mifsbehagen über das Eindringen des scheu gemiedenen Weibes, voll Zweifel an Christi prophetischem Wissen. Des einen Finger spielen schwankend in der Luft (Gestus des Zweifels), der Andere mit vergrilltem Ausdruck hält den Text: *Hic si esset propheta, sciret utique, qualis et quae est mulier quae tangit eum.* Doch macht der Herr solchem Unglauben rasch ein Ende. Mit schwacher Seitenwendung zum Pharisäer schauend, und die Richtung seines Spruchbandes mit dem Zeigefinger begleitend, spricht er das lösende Wort: *Remittuntur ei peccata multa.* — Grofse Aehnlichkeit hat, wie schon Haseloff[26]) beobachtet hat, unsere Darstellung mit den gleichen Bildern in der „thüringisch-sächsischen Malerschule", deren „Typus im XII. Jahrh. fertig vorliegt".

3. Hingestreckt zum Boden als erbarmenswerthe Sünderin erschien soeben das Weib in tiefster Demüthigung. Dicht daneben thront eine andere Frauengestalt in wahrhaft königlicher Erhabenheit. Es ist die Glorie der christlichen Charitas. Der Text im Kleeblattbogen hebt programmgemäfs die sühnende Kraft der guten Werke hervor:

† *Dat veniam sceleri per opes inopum misereri.*

[25]) Ps. 79, 6.

[26]) a. a. O. S. 129 f.

Im Bilde jedoch tritt der büfsende Charakter der guten Werke ganz zurück. Nur das Herzensglück, das für den Geber aus dem Wohlthun spriefst, sehen wir hier verkörpert. Als fürstliche Gestalt voll jungfräulicher Anmuth sitzt da auf hohem Thronsessel die „*Misericordia*"; reich quillt das lang wallende Haar unter der schön ornamentirten Krone hervor; Brust und Schultern sind geziert vom breiten, reich ausgezackten und durchbrochenen Besatzkragen; auch über Arm und Leib zieht sich ein ähnlicher Zierstreifen. Wohl selten ist die herrschende Stellung, welche im Glaubensleben der Kirche die werkthätige Liebe behauptet, in der Plastik so edel geschildert wie in dieser, durch Nimbus ausgezeichneten königlichen Erscheinung, hochthronend inmitten der leidenden Brüder Christi. Möglich, dafs dem Künstler bei der Koncipirung das Lebensbild der heiligen Elisabeth vorschwebte, die gerade zur Entstehungszeit unseres Taufbeckens unter Vermittlung des Hildesheimschen Bischofs Konrad II. kanonisirt und von ganz Deutschland mit enthusiastischer Liebe als ideales Vorbild charitativen Wirkens begrüfst wurde.

Frange esurienti panem tuum et egenos vagosque induc in domum tuam. Dieser Spruch, den über unserer Gruppe der Prophet Isaias hält, zeichnet das Motiv der Handlung. Zu je zwei korrespondirenden Figuren sind rechts und links die sechs Hilfesuchenden gruppirt. Knieend bewegen sich hin zum Throne ein hungriger Alter und ein dürstendes Weib. Diesem schüttet die Fürstin aus ihrem Kruge labenden Trank in die dargehaltene Schale, die Spende mit freundlichem Blick begleitend, und jenem reicht sie ein Brot. Hinter diesem knieenden Paare erscheinen stehend ein Nackter und ein Fremder. Der Nackte, dessen Gesichtsverzerrung und Zähneklappern den beifsenden Schmerz der Kälte schildert, schlüpft eben in ein Aermelkleid (oder Hemd). Der Fremde, durch den Wanderstab, die mit Muscheln besetzte Tasche und 3 Muscheln am Hut als Pilger bezeichnet, streckt die Rechte hin zur Fürstin: Gestus der Bitte um Aufnahme ins Hospiz. Das dritte Elendenpaar ist zu den Füfsen des Thrones untergebracht. Auf Bettpfühl und Kopfkissen liegt da ein Kranker, mit den Händen wie nach Linderung ringend. Wie er, so schaut daneben zum Throne des Erbarmens hinauf der Kopf eines Gefangenen, hervorgestreckt aus dem

vergitterten Fenster eines kleinen romanischen Bauwerks mit Eckthurm. — So sind, im Halbkreis das Thronbild umrahmend, in ornamental trefflich wirkender Gruppirung die 6 Werke der Barmherzigkeit dargestellt, wie sie der Evangelist Matthäus[27]) aufzählt.

Wir haben jetzt den Ideencyklus der Bildwerke, in denen der Weg zur Sündenvergebung dargelegt ist, durchwandert. Ein Bilderpaar haben wir seither unberücksichtigt gelassen. Es ist

IV. Das Widmungsbild und sein Typus.

Maria ist die Patronin des Domes und des Stifts Hildesheim. Von allen Gaben und Erwerbungen im Bisthum nimmt sie als Schutzherrin Besitz. In zahlreichen Kunstwerken und Urkunden kehrt dieser Gedanke wieder. Mit Grufs und Widmung an die Gottesmutter wollte deshalb auch unser Meister den überreichen Ideen- und Bildercyklus seines Werkes schliefsen.

1. Auf breitem Throne (mit kanellirtem Fufs, kräftig ausladendem Sitz und geschweift aufsteigender Lehne) sitzt die jungfräuliche Mutter, aufgefafst nach dem damals vorherrschenden Geschmack als würdige Matrone,[28]) bekleidet mit langer Tunika und langem Mantel, der eine fast glockenförmige Gestalt hat; das Haupt ist umhüllt vom Kopftuch, auf das sich über der hohen Stirn eine Krone mit Steinen und Lilienspitzen setzt. Zu dieser feierlichen Hoheit bildet einen fesselnden Kontrast das Kindchen in seiner frischen Lebendigkeit und zarten Anmuth. Quer sitzt es im Schoofse der Mutter, von der Hand derselben leicht seitlich unterfangen; mit dem rechten Beinchen stemmt es sich — fast genrehaft — gegen den Schenkel der Mutter, der linke Fufs hängt frei herab. Das Kind hält in der Linken ein Liliensceptер, mit der Rechten — eine innig empfundene Auffassung! — greift es hinauf zum Kinn der Mutter, das von dem kleinen Händchen kosend umfafst wird. Das Auge des Kindes ruht im Auge der Mutter, die den Blick liebend zu erwidern scheint, dabei aber die Hand flach auf die Brust legt (Gestus der Ehrerbietung). Diese selbe herzliche Auffassung, die im Griff des Kindes zum Kinn der Mutter sich kundgiebt, finden wir ein paar Jahrzehnte früher in dem bekannten Stuckrelief an der Chorschranke der Michaeliskirche zu Hildesheim.

Ein anderes Stuckrelief (das Tympanonbild der Godehardi-Kirche) kann im Verein mit dem herkömmlichen Patronenbild im Domsiegel für die Haltung der beiden Bischöfe vorbildlich gewesen sein, die als Paladine neben Maria stehen: Godehard und Epiphanius,[29]) Nebenpatrone des Domes. Beide strecken eine offene Hand weit aus zum Jesuskind als Zeichen ehrfurchtsvoller Hingabe; sie tragen den üblichen verzierten Bischofsornat, dessen Stoffe, wie auch die Gewänder Mariens die steif schematische Fältelung in kleine Parallelfalten zeigen; die schlichten Krummstäbe reichen nur vom Dalmatika-Saum bis zur Schulterhöhe. Ein Schimmer freudiger Theilnahme erhellt die von kurzem Bart umrahmten porträtartigen Köpfe. — Ganz unten am Throne kniet in geistlicher Tracht der Donator des Taufsteins, aus Demuth sehr klein dargestellt; mit den Händen hält er empor zur Gottesmutter das Textband: *Ave Maria, gratia plena.* Wie er heifst[30]) und was er hier will, steht im Kleeblattbogen:

Wilbernus venie spe dat laudique Marie
Hoc decus Ecclesie. Suscipe Christe pie.

2. Mit Gebet zum Herrn und Mariens Lob klingt der überreiche Inschriftenkreis des Taufkessels aus; und ebenso verkündet das letzte Deckelbild die Vorzüge Mariens. Es ist die Ruthe Aarons,[31]) die allein blühend zwischen 11 dürren Stäben auf dem Altare in ringförmiger Hülle steckt; neben dem Altare steht Moses

[27]) 25, 35 f.

[28]) Vergl. Vöge »Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausend« S. 307. — Haseloff a. a. O. S. 253 f.

[29]) St. Bernward, dessen Gebeine nicht in dem Dome ruhten, erfreute sich damals noch nicht der Bevorzugung vor dem viel älteren Epiphanius.

[30]) Urkundliche oder chronistische Nachrichten über diesen Wilbernus sind bis jetzt nicht aufgefunden. Dafs er, wie zumeist angenommen, ein Hildesheimer Domherr sei, ist nicht unwahrscheinlich. — Ein eigenthümlicher Zufall will, dafs der Donator des Taufbeckens in Osnabrück den gleichen Namen führt (Mithoff »Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen« VI, 109).

[31]) Die hildesheimsche Kunst stellte gern Aarons Ruthe als Zeichen der wunderbaren jungfräulichen Mutterschaft zusammen mit Mariä Verkündigung. Beispiele sind die Medaillons am Bernhards-Kelche unserer Godehardikirche (um 1150) und das Verkündigungsbild in dem (aus Hildesheims Michaeliskloster stammenden) Stammheimer Codex (gegen 1200). — Die Bedeutung des Aaronstabes im Cyklus unseres Taufbeckens hat erstmalig Schnaase (V, 617), dann Beissel a. a. O. richtig gedeutet.

mit Führerstab und Aaron mit Salbölkrug (oder Weihrauchtopf). Die Inschrift
Virgo viget flore; parit Alma vigente pudore stellt die wunderbar entstandenen Blüthen und Früchte des Aaronstabes in Vergleich mit dem Wunder der jungfräulichen Mutterschaft. Aehnlichen Anklang haben die Texte des benachbarten Brustbildes Salomons am Knauf: *Flores mei fructus honoris et honestatis,* und des am Altare stehenden Moses: *Prophetam suscitabit de filiis vestris.* Prophetisch und bezeugend verkünden endlich Christi Messiasamt und Herrschaft folgende Propheten und Evangelistensymbole am oberen Kesselrand: Isaias sagt: *Egredietur virga de radice Jesse.* Jeremias: *Regnabit rex et sapiens erit.* Daniel: *Omnes populi et tribus et lingue ipsi servient.* Matthäus: *Ipse salvum faciet populum suum a peccatis eorum.* Lukas: *Dabit illi Dominus sedem David patris ejus.* Johannes: *Verbum caro factum est.*

(Schlufs folgt.)

Hildesheim. Adolph Bertram.

Die altkölnische Borte.



Im ersten Hefte des gegenwärtigen Jahrganges dieser Zeitschrift hat der Herausgeber es wahrscheinlich gemacht, dafs in den Kölner Klöstern und Konventen die Anfertigung von Borten betrieben wurde, zumal wegen ihrer fast ausschliefslichen Verwendung im kirchlichen Dienste. Ich bin nunmehr in der angenehmen Lage, zwei ganz bestimmte Quellenstellen zum Erweise dieser Vermuthung beibringen zu können.

Im Jahre 1456 sah sich der Kölner Rath veranlafst, wegen der vielfältigen Klagen der Seidespinner über die illoyale Konkurrenz der geistlichen Anstalten den letzteren eine bestimmte Einschränkung der Produktion aufzuerlegen. Zunächst liefs er das Seidespinnen in den Klöstern nur mehr auf zehn Jahre zu und setzte die Menge der zu verspinnenden Seide im Einzelnen genau fest. Dem Schelen-Konvent auf der Gereonstrafse, wohl dem gröfsten Konvente (später Kloster Grofs-Nazareth), wurde überhaupt das Seidespinnen um Lohn verboten ,anders dan so vijll sij der behoeffden zo den b o r d e n, lijnen, frenssen off knoeffen zo machen' (Rmem. 2, 70b, 71a).

Vierzehn Jahre später, im Jahre 1470, verwandte sich der damalige Dechant von St. Gereon, Landgraf Hermann von Hessen, der spätere Erzbischof, mit anderen angesehenen Personen nochmals für die Schwestern auf der Gereonstrafse beim Rathe, dem er vorstellte, dafs jene mit ihrer Hände Arbeit ihren Unterhalt erwerben müfsten und zudem nur für kirchliche Zwecke arbeiteten (ad dimittendum ipsas in laboribus manuum suarum attento, quia per labores manuum haberent victum et vestitum et sine illis deficerent, etiam s o l u m l a b o r a r e n t c i r c a v e s t e s e t o r n a m e n t a e c c l e s i a r u m et non intromitterent se de secularibus (laicalibus) operibus sen laboribus). In seiner ausweichenden Antwort wies der Rath auf die Klagen des Wappenstickeramtes über die Klosterarbeit hin (Memorialbuch des Protonotars, C 32, 7a).

Köln. Herm. Keussen.

Spätgothik und Protestantismus.



Wer das litterarische Schaffen der Dresdener Professoren Cornelius Gurlitt und August Schmarsow auch nur oberflächlich verfolgt hat, wird in ihnen die Meister erkennen, deren Spuren Erich H a e n e l in der Schrift »Spätgothik und Renaissance«[1]) mit jugendlicher Begeisterung folgt. Die Idee, für die er seine Lanze bricht, ist »Ehrenrettung« der Spätgothik. Allerdings gilt auch ihm die Kunst des ausgehenden Mittelalters als eine Abkehr von dem Grundprinzip der Gothik, vom struktiv-organischen Geiste. Aber dafs ihr das Verständnifs für das architektonische Problem der Gothik verloren geht, ist nach H. nicht als ein Verfall zu betrachten; habe doch die Hochgothik an schweren inneren Mängeln gelitten, die sich nach Gurlitt[2])-Haenel (10) in den Satz zusammenfassen lassen, dafs sie »in ihren erhabensten Schöpfungen« einen »orthodoxen, wenn man so sagen darf, katholischen Zug« in sich trug. Indem der Stil in der Spätgothik die bisher befolgte Richtung verläfst, hört die organische Durchbildung des Bauwerkes mit der bewunderungswürdigen Folgerichtigkeit ihrer Ausdrucksmittel auf, das Ziel des architektonischen Schaffens zu sein. Beschränke man sich nun in der Beurtheilung der

[1]) Mit dem Untertitel: »Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Architektur vornehmlich im XV. Jahrh.« Mit 60 Abbildungen im Text. (Stuttgart, Neff 1899). 8⁰, 114 S. Geb. 5,50 Mk.

[2]) »Kunst und Künstler am Vorabend der Reformation«. (Halle 1890) 69; 130.

Spätgothik auf diese negative Seite ihrer Entwicklung, so erscheine sie allerdings als Verfall; aber das Wesen der architektonischen Schöpfung sei in der Raumbildung zu suchen[3]), und nach dieser Seite hin sei der Architektur der Spätgothik als positive Tendenz das Bestreben eigen, den organischen Stil in einen Raumstil umzubilden, in einen Stil, der in den Verhältnissen, in der Vertheilung der Massen seine aesthetische Wirkung sucht, die demgemäfs vorwiegend im Bereiche des Malerischen liegt. Der Grundgedanke der neuen Raumschöpfung sei die Einheit und Gleichmäfsigkeit des Innenraumes; als Mittel dienen: Verschmelzung des Chorbaues mit dem Langhaus und Gleichstellung der Nebenschiffe mit dem Hauptschiff. Daher greife das neue System die Form der Hallenkirche auf, die die Seitenschiffe zunächst in der Höhendimension dem Mittelschiff gleichberechtigt anschliefst; in der gleichen Absicht gehe man aber bald dazu über, auch die Breitendimension der inneren Raumabtheilungen einander anzunähern und zugleich die trennenden Stützen auf die geringste Zahl und das schlankste Mafs einzuschränken. Das Mittelschiff — und damit auch die Längenachse — verliert so die beherrschende Stellung, es schliefst sich mit den Seitenschiffen zu einem einheitlichen Raume zusammen, worin alle drei Dimensionen in annähernd gleichem Mafse zur Geltung kommen. Denn auch der Chor wird abgeflacht, mehr in die Breite als in die Tiefe entwickelt, er ist mehr die Begrenzung des Gemeinderaumes als ein selbständiges Raumgebilde.

Dieser Wandel des Systems wird an einer Reihe von Beispielen erläutert; besonders die sächsische Spätgothik erfährt, nach dem Vorgange Gurlitts, eine eingehende Würdigung im Sinne der angeführten Leitsätze. Aber ihren Ausgangspunkt habe die Schöpfung des Raumbildes von Süddeutschland genommen; die Kreuzkirche in Gmünd (Württemberg) wird als der bahnbrechende Bau und 1351, das Jahr der Grundsteinlegung in Gmünd, als »das Geburtsjahr des neuen Stiles« bezeichnet.

Nun hat freilich die Ansicht, dafs sich in der Hallenkirche der Spätgothik ein Raumstil ankündige, auch ihre gewichtigen Gegner, die hartnäckig genug sind, zu meinen, es handle sich hier vorerst immer noch um weiter nichts als eine unbewiesene Behauptung[4]). Lassen wir indes diese vorwiegend aesthetische Frage und — was damit zusammenhängt — die prinzipielle Erörterung über das Verhältnifs der Spätgothik zur Renaissance.[5]) Wenden wir uns den historischen Beziehungen zu, in die Haenel das neue System zu reformatorischen Ideen setzt.

Die Raumidee der Spätgothik wird nämlich mit geistigen Strömungen, mit „Fortschritten vom geistesgeschichtlichen Standpunkt aus" in ursächlichen Zusammenhang gebracht. „Von innen heraus", aus dem Glaubensleben, dem Nährboden der christlichen Kunst, habe die Gothik die neuen Anregungen empfangen; ein „reformatorischer" Zug liege als treibendes Motiv dem Wechsel der künstlerischen Absichten zu Grunde. Das Verlangen nach »freier persönlicher (!) Bethätigung des Glaubens und ungehindertem Eingehen auf die Thatsachen der göttlichen Lehren« habe die weiten, klaren, lichten Verhältnisse und die schlanken Pfeiler geschaffen, habe die Predigt zum Mittelpunkt des Gottesdienstes gemacht und damit dem Gemeindehaus das Uebergewicht über den Chorbau gegeben. Die Gemeinde will »den ganzen Raum souverän beherrschen«, für sie nur und »als ihr Verordneter« soll der Priester die gottesdienstlichen Handlungen vollziehen; darum mufs der Chorraum, diese »Erinnerung an die Gröfse klerikaler Macht«, seiner selbständigen Bedeutung entkleidet und mit dem Gemeindehaus in eins verschmolzen werden. An die Stelle „mystischer Träumerei" und „orthodoxer Gebundenheit" tritt das „logisch-strenge" Erfassen des göttlichen Wortes, ein Streben nach „Klarlegung und Popularisierung aller kirchlichen Handlungen"; daher die Lichtfülle, die „das ganze Gefüge des Baues in jeder Einzelheit klar hervortreten läfst", die „natürliche lichte Steinfarbe", die Anordnung von Emporen, die im Verein mit den abgeflachten Gewölbebildungen der Spätzeit den Horizontalismus betonen und damit einem „gesunden Empfinden" Ausdruck geben, nämlich dem Verlangen nach „Rückkehr zum Menschlich-Natürlichen im Gegensatz zu der transcendentalen Verstiegenheit" der Hochgothik.[6]) Das System der spätgothischen Hallenkirche wird so zum architektonischen Ausdruck des Umschwunges, der im religiösen Fühlen der Zeit vor sich ging: „Der nahende Protestantismus" kündigt sich an in dieser Umgestaltung der „Processionskirche" in die „Predigtkirche".

„Es wäre wünschenswerth, meint Gurlitt,[7]) dafs die Kunstgeschichte den Grundrifsformen mit der Absicht nachginge, sie als Ergebnifs der kirchlichen Strömungen zu erklären. Sie würde die Hallenchöre des XIII. Jahrh., die Hallenkirchen des XIV., die freiere, offenere Raumgestaltung zu allen Zeiten und Orten gepaart finden mit einer freieren wissenschaftlichen Richtung und die dämmernden, lichtarmen,

[3]) Vgl. Schmarsow »Das Wesen der architektonischen Schöpfung« (Leipzig 1894).

[4]) So neuestens Gust. v. Bezold »Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark« (Stuttgart 1900) S. 7.

[5]) Darüber hat sich unterdessen Schmarsow selbst in einer grundlegenden Abhandlung geäufsert, die in den »Berichten über die Verhandlungen der k. sächs. Ges. d. Wiss. zu Leipzig, philolog.-hist. Cl.« 51. Band 1899, 41 unter dem Titel »Reformvorschläge zur Gesch. d. deutschen Renaissance« veröffentlicht ist. Dazu hat G. Dehio in der »Kunstchronik« N. F. XI. (1899/1900), Nr. 18 und 20 Stellung genommen. Schmarsow erwidert darauf in Nr. 27 der »Kunstchronik«; vergl. auch H. A. Schmid »Ueber den Gebrauch des Wortes Renaissance« in »Kunstchronik« Nr. 30.

[6]) Zu so prinzipieller Bedeutung läfst selbst Haenel die Emporen nicht konsequent sich versteigen; S. 82 werden wir durch die Versicherung beruhigt, dafs sich die Entstehung der Emporen »doch wesentlich auf praktische Gründe zurückführen läfst«. Auch das Abflachen der Decke hätte nach S. 105 einen praktischen Zweck verfolgt, »das Verhallen des Tones in den Wölbungen zu vermeiden«, eine bei „der führenden Stellung des gesprochenen Wortes" von selbst „sich ergebende Nothwendigkeit", von der freilich die undankbare Renaissance, die doch auf die Predigt noch mehr Gewicht legen mufste, ebensowenig überzeugt war wie davon, dafs sie, als ein Raumstil, lediglich das Erbe der Spätgothik hätte anzutreten brauchen.

[7]) »Kunst und Künstler« 64.

mystisch farbentiefen Kirchen zu aller Zeit nicht als das Ergebnifs zufälliger Neigungen der Baumeister, sondern nur als Verkünder der kirchlichen Grundstimmung im Volke erkennen". Mit dieser Tendenz machte sich zunächst Gurlitt selbst[8]) und nun auch Haenel an die Untersuchung, die denn auch nichts weniger als unbefangen und mit historischer Objektivität den monumentalen Zeugnissen gegenüber tritt. Unhistorisch ist ja schon, um bei den Untersuchungen Haenels stehen zu bleiben, die dabei stillschweigend gemachte Voraussetzung, als sei das deutsche Volk für die Lehranschauung des Protestantismus innerlich seit geraumer Zeit schon herangereift gewesen, ehe sie von Luther fixiert wurde. Man sieht, die auf geschichtlichem Gebiete glücklich abgethanen „Reformatoren vor der Reformation" wollen in der Kunstgeschichte ihren Spuk weiter treiben. Und allerdings ist es begreiflich, dafs sich die protestantische Kunsthistoriographie mit einer gewissen Vorliebe in den Gedanken hineinlebt, es sei im Grunde genommen die ganze Spätgothik eine protestantische Kunst; kann sie doch durch diese Annahme den Protestantismus vor dem Vorwurf der künstlerischen Unfruchtbarkeit bewahren, und räumt sie zugleich die immerhin etwas heikle Frage, mit welchem Rechte sich der Protestantismus die katholischen Gotteshäuser angeeignet habe, auf bequeme Weise aus dem Wege. Es ist ja weiter nichts geschehen, als dafs „der neue Glaube siegreich in das Haus" einzog, „das seinem Geiste so trefflich entsprach"; „das religiöse Empfinden der neuen Zeit lebte sich in die Formen des spätgothischen Stiles ohne Mühe ein".[9]) Mit Rücksicht auf diese „Vortheile" läfst sich der neuen Invention des protestantischen Charakters der Spätgothik eine gewisse Zähigkeit des Lebens heute schon voraussagen, wenn auch mit Genugthuung anerkannt werden mufs, dafs man bescheidener geworden ist und nicht mehr, wie vordem,[10]) die ganze Gothik für den Protestantismus in Anspruch nimmt, sondern sich mit bestimmten Richtungen innerhalb des Stiles begnügt.

Gegen Gurlitt ist seinerzeit Max Hasak in die Schranken getreten.[11]) Er hält strenges aber gerechtes Gericht über die merkwürdigen Vorurtheile, womit dieser protestantische Forscher der mittelalterlichen Kirche und ihrer Kunst gegenüber tritt. Doch will uns bedünken, als habe er die geschichtliche Entwicklung des monumentalen Pfarrkirchenbaues nicht scharf genug hervorgehoben.

Für die Pfarrkirche — oder, wenn man will, Gemeinde- oder Predigtkirche — sofern man darunter ein kirchliches Bauwerk versteht, das ausschliefslich dem für die Gemeinde bestimmten Gottesdienst gewidmet ist, gab es im hohen Mittelalter keine Vorbilder grofsen Stiles. Der Pfarrgottesdienst hatte nämlich, im Anschlufs an die Ausbildung des Parochialsystems überhaupt, einen Entwicklungsgang genommen, der der Errichtung monumentaler, stilbildender „Pfarrkirchen" hinderlich war. Solche Bauten hätten ja naturgemäfs nur in den Städten entstehen können und hätten zuerst und vor allem in den Bischofsstädten entstehen müssen. Nun war aber in den Bischofsstädten bis zum Ende des XI. Jahrh. die Kathedrale allein im vollen Besitz der pfarrlichen Rechte; sie war die einzige Pfarrkirche für den Stadtbezirk. Aber eben die Domkirche trug nicht den Charakter einer reinen Pfarrkirche; mit ihr stand ein aus dem altchristlichen Presbyterium hervorgegangener, zahlreicher Domklerus in Verbindung, dessen Aufgabe sich nicht in der Ausübung der Seelsorge erschöpfte, sondern ebenso — neben der Theilnahme an der Bisthumsverwaltung — die tägliche Feier des Chordienstes umfafste. Die Kathedrale war also auch Chorkirche und konnte demnach nicht ausschliefslich den Bedürfnissen des Gemeindegottesdienstes angepafst werden. So kam es, dafs für die Pfarrkirche im engeren Sinn die Vorbilder monumentalen Charakters mangelten. Denn was in aufserbischöflichen Städten während des hohen Mittelalters an „Gemeindekirchen" vorhanden war, müssen wir uns doch nach allem, was wir über die Geschichte der Städteentwicklung wissen, ziemlich unbedeutend vorstellen, wofern es sich nicht um Gemeindekirchen handelt, die zugleich Klosterkirchen waren, die aber eben deshalb für die reine Pfarrkirche kein Vorbild abgeben konnten.

Auch damit dafs seit dem Ende des XI. Jahrh. der bis dahin einheitliche, an die Kathedrale geknüpfte Pfarrverband der Bischofsstadt in eine Reihe von Theilverbänden aufgelöst und die Pfarrgerechtsame an mehrere Stadtkirchen verliehen wurde, war die Zeit für die Ausbildung eines eigenen Pfarrkirchenschemas noch nicht gekommen. Denn die im Kathedralklerus vorgebildete Organisation war damals noch stark genug, um auf die des Klerus an den neuen Stadtpfarrkirchen zurückzuwirken: in den alten Bischofsstädten war es wohl überall die Regel, dafs die pfarrlichen Rechte an Kirchen ertheilt wurden, deren Klerus in irgend einer Form klösterlicher Verfassung lebte oder — wo Neugründungen in Frage kamen — eine solche annahm. Entstanden doch gerade zu Ende des XI. Jahrh. bei dem Zerfall des kanonischen Lebens im Domklerus allenthalben neue, klösterliche oder kollegiale Verbände als Ersatz für jene im VIII. Jahrh. von Chrodegang eingeführte kanonische Lebensweise. Nach der Auffassung jener Zeit bildete eben die Form des gemeinsamen Lebens die sicherste Bürgschaft eines würdigen priesterlichen Wandels. Es ist gewifs keine vereinzelte Erscheinung, wenn beispielsweise in Augsburg sämmtliche Pfarreien der Stadt von ihrer Gründung im XI. Jahrh. an bis herab zu den Zeiten der Säkularisation mit Klosterkonventen, Chorherren- oder Kollegiatstiften verbunden waren. So hat also auch die Parcellirung des Pfarrverbandes in den Bischofsstädten noch nicht das Problem der reinen Pfarrkirche gestellt.

Für diese war die Zeit im allgemeinen erst gekommen, als sich die Städte — und hier kommen vorab

[8]) »Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Gothik« (Berlin 1892) [Abdruck aus der »Zeitschrift für Bauwesen« Jahrgang 42].

[9]) Man vergleiche damit die Auffassung Gurlitts, dafs „es sich der Protestantismus in den alten gothischen Kirchen wohl sein liefs" und „keine grundsätzliche Gegnerschaft zwischen seiner und der von den Vätern überkommenen Kunst empfand" (Gesch. des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland, S. 24).

[10]) Vgl. darüber Paul Keppler in den »Historisch-polit. Blättern« 95 (1885, 1) S. 20.

[11]) »Die Predigtkirche im Mittelalter«. »Zeitschrift für Bauwesen« 43. Jahrgang, (Berlin 1893) 399—422. Vgl. »Zeitschr. f. kath. Theologie« (Innsbruck 1894) 401 ff.

jene in Betracht, die nicht Bischofssitze waren und deshalb eines hervorragend monumentalen Kirchengebäudes noch entbehrten — zur höchsten Blüthe entfalteten. Diese Entwicklung fällt ins XIV. Jahrh. Damals gewannen die Zünfte Antheil am Stadtregiment und brachten einen frischen Zug in das innere Leben der städtischen Gemeinwesen; damals begannen die Städte sich durch Bündnisse auch zu politischer Selbständigkeit und zu einem wichtigen Faktor der Reichsgeschicke aufzuschwingen. Das Wachsthum der städtischen Bevölkerung machte neue Kirchenbauten nöthig, ihr gesteigertes Selbstgefühl liefs sie in monumentalen Formen erstehen. Die Seelsorge an diesen Kirchen aber wurde nicht, wie an den bisherigen Pfarrkirchen grofsen Stiles, einem in klösterlicher Verfassung lebenden Klerus übertragen, sondern sie blieb. wie es in diesen Städten unter den einfacheren Verhältnissen der früheren Zeit gewesen war, dem Leutpriester überlassen, zu dessen Unterstützung Pfründen für Pfarrhelfer und Mefspriester theils schon bestanden, zum gröfseren Theil neu gestiftet wurden. Diese Form der Kirchenversorgung mochte den selbstbewufsten und herrschgewaltigen Communen umsomehr zusagen, als sie ihnen durch das Patronatsrecht auf die meisten und wichtigsten Pfründen einen namhaften Einflufs auch in kirchlichen Dingen sicherte. Es gab also jetzt erst monumentale Kirchenbauten mit dem Charakter von reinen Pfarrkirchen; denn für die Seelsorgsgeistlichkeit dieser Stadtkirchen bestand keine Verpflichtung zu regelmäfsigem Chordienst.

Es war ganz natürlich, dafs hier die gewaltige Choranlage der Kathedral- und Klosterkirchen wegfiel. Die Chorvereinfachung und damit auch die Verschmelzung des Chores mit dem Gemeindehaus erklärt sich aus dem geschichtlichen Entwicklungsgang der Dinge so vollständig, dafs es ganz überflüssig erscheint, zu ihrer Erklärung die unerweisbare Absicht heranzuziehen, als habe jetzt die Gemeinde das Bedürfnifs gefühlt, im Sinne der protestantischen Lehre vom Laienpriesterthum „den ganzen Raum souverän zu beherrschen" und die „Erinnerung an die Gröfse klerikaler Macht" zu verwischen. Und wenn jetzt erst an die Baumeister die Aufgabe herantrat, Kirchen monumentalen Stiles zu schaffen, deren Bestimmung sich im Gemeindegottesdienst erschöpfte, so erklärt sich daraus im Zusammenhalt mit den technischen Fortschritten der Spätgothik wiederum zur vollsten Genüge, warum man die Hallenkirche bevorzugte und Weiträumigkeit bei schlanker Pfeilerbildung und komplicirter Wölbung anstrebte. Es überschreitet doch schon die Grenze zum Lächerlichen, wenn man den schlanken Pfeilern oder der Hallenform oder der Deckenabflachung oder der natürlichen lichten Steinfarbe häretischen Charakter beimessen will; derlei Aufstellungen vertragen sich nicht mehr mit dem Ernste der Wissenschaft. Oder will man wirklich behaupten — vom Beweise gar nicht zu reden —, dafs die Seelsorge durch Predigt und Gemeindegottesdienst eine spezifisch protestantische Einrichtung sei? Wenn nicht, so lasse man die monumentalen Seelsorgskirchen, für die eben vor dem XIV. Jahrh. das Problem noch nicht gestellt war, beim Katholicismus, dessen Geist sie entsprungen sind. Denn es ist doch weiter nichts als eine petitio principii, zu sagen, ein „reformatorischer Zug" äufsere sich in dem System, weil die Zeitstimmung „reformatorisch" war, und dafs sie dies war, ersieht man aus dem System. Aber vielleicht ist das der reformatorische Zug, dafs man jene monumentalen Pfarrkirchen für eine von der Stadtgemeinde in gewisser Abhängigkeit stehende Weltgeistlichkeit, und nicht, wie in früheren Jahrhunderten, für einen klösterlichen Klerus berechnet hat. Nun dann kann man jede Anpassung der katholischen Kirche an die Forderungen der Zeit als einen Abfall von ihrer Idee bezeichnen. Vielleicht ist dieser Vorwurf aber leichter zu ertragen, als die sonst unausbleibliche Anklage, dafs die Kirche schon im Mittelalter bis zur Bildungsunfähigkeit erstarrt gewesen sei. Die Umgestaltung des Raumschemas, die von der ausschliefslichen Zweckbestimmung monumentaler Kirchenbauten für Predigt und Gemeindegottesdienst ihren Ausgang nahm, war eine katholische That, und wer die vorausgehende liturgie-geschichtliche Entwicklung kennt und ein gewisses Anpassungsvermögen der Kirche als einen ihrer Vorzüge anerkennt, wodurch sie sich so wenig untreu wird, dafs sie sich gerade dadurch die Erfüllung ihrer Mission unter den wechselnden äufseren Verhältnissen ermöglicht, der braucht die Baumeister von damals und ihre Auftraggeber nicht in einen unkontrolierbaren Zusammenhang zu bringen mit einer „Bewegung, die in ihren Reformationsplänen auf einen Umsturz des kirchlichen Kultus ausging."

Zum Schlusse noch eine Ergänzung. Haenel hat im Eifer für Spätgothik und „reformatorischen Geist" einen Bau völlig übersehen, der für den Wandel des Systems oder genauer für die Umbildung der Chorkirche in die Pfarrkirche schon wegen seiner Zeitstellung sehr bedeutungsvoll ist, nämlich die höchst originelle „alte Pfarre zu St. Ulrich" in Regensburg aus der Mitte des XIII. Jahrh. Schon hundert Jahre vor Gmünd hat man hier die wichtige Frage, wie das herkömmliche Schema dem ausschliefslichen Zwecke des Gemeindegottesdienstes anzupassen sei, theilweise mit denselben Mitteln gelöst, wie sie der Spätgothik geläufig waren. Da ziehen sich Emporen über alle vier Innenwände hin, auch zu beiden Seiten des Choraltares; es wurde also hier schon, reichlich zwei einhalb Jahrhunderte vor der Reformation, „selbst die Stätte der heiligsten Handlungen dem Horizontalismus" unterworfen, ohne dafs irgend etwas berechtigte, dieses Vordringen der Emporen bis in die Chorpartie „als unmittelbaren Ausdruck eines religiösen Umschwungs" zu erklären. Der Chor ferner bildet keinen selbständigen Bautheil, ist vielmehr mit dem Gemeinderaum so völlig zu einer Einheit verschmolzen, dafs er nur eine von Emporeneinbauten eingeschlossene Nische darstellt und im rechteckigen Umrifs des Aufsenbaues überhaupt nicht hervortritt. Die Seitenschiffe stören bei ihrer geringen Tiefe die Einheit des Innenraums nicht, sie verlieren überdies durch die Emporen die Bedeutung von selbständigen Nebenräumen. In der Anlage des Hauptschiffes ist die Längenachse völlig überwunden; Länge und Breite des freien Mittelraumes verhalten sich wie 5 : 4. Mehr noch! Ueber diesen Mittelraum legt sich eine flache Decke und die dreischiffige Westempore von zwei Joch Tiefe ist als

Hallenraum mit sehr schlanken Pfeilern behandelt. Es finden sich also so ziemlich alle Merkmale des „nahenden Protestantismus", die man in späteren Bauten vereinzelt antrifft, in diesem Bau von ca. 1250 vereinigt, ein Beweis, dafs der Wandel des Systems einen andern Ausgangspunkt gehabt hat, als den „reformatorischen Zug der Zeit".

Dillingen a. D. Alfred Schröder.

Nachrichten.

Die retrospektive Ausstellung im Petit-Palais der Pariser Weltausstellung. II.

Der Katalog erschien gleich nach Schlufs des letzten Heftes, also noch vor Schlufs des letzten Monates. Er trägt den Titel: Catalogue Général Officiel. Exposition rétrospective de l'art français des origines à 1800 und umfafst 390 Seiten. Ein kurzes Vorwort deutet den Zweck dieser Ausstellung an, welche eine Art von Ergänzung der modernen Kunstabtheilungen, vor Allem eine Verherrlichung des französischen Kunstschaffens von seinem Beginn in der römischen Periode bis zum Anfang des XIX. Jahrh. bilden soll, und bietet dann einen kleinen, aber sehr präzisen Ueberblick über die einzelnen Gruppen und ihre Bedeutung. Diese erscheinen in 21 Abschnitten mit 4774 Nummern und in folgender Ordnung: Ivoire (1—224), Bronze, Dinanderie, Plomb. Etain (225—454), Fer. Armes, Serrurerie, Coutellerie (455—627), Céramique (628—1573), Orfèvrerie (1574—1851), Bijouterie, Joaillerie, Horlogerie (1852—2404), Emaux champlevés (2405—2617), Emaux peints (2618—2797), Ameublement (2798—3029), Bois (3030—3162), Tapisseries (3164—3247), Tissus et Broderies (3248—3290), Cuir, Reliure (3291—3311), Manuscrits et Enluminures (3312—3390), Miniatures et Éventails (3391—3402, a—s), Monnaies gauloises et françaises antérieures à 1789 reproduites en galvanoplastie (3403—3949), Médailles françaises (3950—4221), Sigillographie française (4222—4540), Peinture (4541—4609), Sculpture (4610—4741), Verrerie (4742—4774). Da in manchen Gruppen zusammengehörige oder gleichartige Gegenstände unter derselben Nummer zusammengestellt sind, andere Objekte, auch solche besonderer Bedeutung, vergebens gesucht, also wohl erst im Nachtrag Erwähnung finden werden, so ist die Anzahl der Einzelnummern noch erheblich gröfser. In chronologischer Reihenfolge sind die Münzen und Medaillen aufgeführt, sowie die Siegel, welche zugleich nach Typen unterschieden werden. Diese drei für das Spezialstudium besonders eingerichteten Abtheilungen sind mit besonderen, ganz fachmäfsig gehaltenen Einleitungen versehen. Wären solche auch den anderen Gruppen zu Theil geworden, so würde noch gröfsere Lehrhaftigkeit dem Katalog eignen, dem übrigens auch in dieser, wenn auch gar knappen Form, wegen seiner durchweg zuverlässigen Angaben (bei denen leider die Mafsverhältnisse fehlen) und seiner systematischen Anordnung Lob gespendet werden darf. Der letzteren liegt überall die stilistische Entwickelung, also die Chronologie zu Grunde, so dafs nur die Entstehungszeit, insoweit sie urkundlich feststellbar oder aus der Stilform erkennbar ist, für die Reihenfolge mafsgebend, in der sonst die bunteste Mischung herrscht, noch viel bunter, als in den Vitrinen selbst.

Es dürfte sich daher auch nicht recht empfehlen, hier unmittelbar dem Katalog als Führer zu folgen, vielmehr von Saal zu Saal, von Schrank zu Schrank zu wandeln, um Zusammengehöriges zusammenzustellen und einige Bemerkungen daran zu knüpfen, wie sie dem Zwecke unserer Zeitschrift und den Intentionen ihrer Leser entsprechen möchten.

Gleich nach dem Eintritt in das Gebäude entbietet eine Reiterrüstung des Königs Franz den Grufs durch die Unterschrift: Divus Franciscus Franc. Rex Liberalium Pater ac Renovator omnibus has aedes artibus dicatas adeuntibus Salutem dat optimam et pacem. Salve. Rechts und links in der breiten Vorhalle verzieren freistehende Reiterrüstungen und an die Wangen angelehnte Fufsrüstungen, wie auf die Wände gespannte Wappentücher und Gobelins die weiten, mächtigen Räume, auf deren rechten wie linken Seite die Umgänge sich öffnen. Diese sind in ihren oberen Parthien von den Gobelins beherrscht, welche durch das reichliche Oberlicht fast zu grelle Beleuchtung erfahren, indem diese zu stark nach unten wirkt, hier Schatten erzeugend, auf welche die Konturen nicht eingerichtet sind. Da die romanische und frühgothische Periode an Teppichen, für die es in Deutschland, namentlich im Norden, noch mehrfache Beispiele gibt (wie Halberstadt, Lüne etc.), in Frankreich nichts zurückgelassen hat, so eröffnen hier den Reigen die fünf Gobelins des Domes von Angers mit Darstellungen aus der Apokalypse (Nr. 3164). Sie bilden nur einen ganz geringen Theil der von Nicolas Bataille 1377 begonnenen Ausstattung des herzoglichen Schlosses zu Angers, welche König René dem Dom vermachte. In diesen gelangte sie nach der Säkularisation auf dem Wege der Ansteigerung im reduzirten Zustande wieder zurück, um bei festlichen Gelegenheiten noch immer dessen hervorragenden Schmuck zu bilden. Neben ihnen verdienen von den gröfseren Stücken besondere Erwähnung die beiden Teppiche mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Remigius, welche Erzbischof Lenoncourt um 1530 dem Dome von Reims schenkte (Nr. 3199), sowie die grofse spätgothische Tapisserie mit sieben Darstellungen der allerheiligsten Dreifaltigkeit aus dem Dome zu Narbonne (Nr. 3190). Ungefähr derselben Zeit gehören die vier Gobelins aus dem Schlosse von Pau an (Nr. 3209), welche die Jugendzeit, die Taufe, das Martyrium, den Kultus des hl. Johannes Baptist in vorzüglichen Kompositionen behandeln. Zu den Perlen dieser Abtheilung, wie der ganzen Ausstellung zählen die drei Altarantependien des Domes zu Sens, Geschenke seines Erzbischofs des Kardinals Louis de Bourbon (1536 bis 1557). Das älteste, von Kardinal Charles II de Bourbon (1446—1488) bestellt, daher mit seinem Wappen und seiner Devise: „nespoir ne peur" bezeichnet (Nr. 3167), stellt in golddurchwirkter Technik die Anbetung der hl. drei Könige unter breiten Stichbogen dar. Das folgende (Nr. 3178) kurz darauf entstanden, mit Gold und Silber reich durchwirkt, ur-

sprünglich ein Triptychon und Altarfrontale, später leider auseinander geschnitten und verkürzt wieder zusammengefügt, zeigt als Mittelbild die Krönung der hl. Jungfrau in einem von zwei Säulen eingefafsten Oval, links mit der Unterschrift: *SALOMON + BERSABEE +* die Verherrlichung Bethsabee's durch Salomon, rechts mit der Unterschrift: *HESTER + ASSVERRE +* den Empfang der Esther durch König Assuerus; ein Prachterzeugnifs der französischen Hautelisse-Technik von herrlicher Komposition und reichster Ornamentik, an die allerbesten flandrischen Gobelins, wie sie den spanischen Pavillon als unvergleichlicher Schmuck zieren, ganz nahe heranrückend. Das dritte Antependium (Nr. 5211), bereits in das XVI. Jahrh. hineinragend, stellt die Grablegung Christi dar mit dem hl. Erzengel Michael als Drachentödter zur Linken, dem hl. Erzmartyrer Stephanus, der mit Steinen bedeckt den Himmel offen sieht und Segen spendet, zur Rechten. Die Devise: *CINIS ES MEMENTO* unten, der Psalmenvers: *IN SALICIBVS IN MEDIO EIVS SVSPENDIMVS ORGANA NOSTRA* oben, geben den sinnbildlichen Beziehungen Ausdruck.

Was sonst noch an Teppichen mit religiösen Darstellungen vorhanden, stammt zumeist aus Kathedralen; was profanen Inhaltes und bis in die zweite Hälfte des XVIII. Jahrh. reicht, entweder aus Staatssammlungen oder Privatbesitz. Sie allzumal auf die Oberwände ringsum als kostbarer Dekor vertheilt, illustriren die ruhmreiche Geschichte der französischen Gobelinmanufaktur, wie es eben nur in Frankreich erreichbar ist.

Vereinzelte Gemälde bieten hier eine gewisse Abwechselung, ohne dafs aber auf diesem Gebiete irgendwelche Vollständigkeit angestrebt wäre. Zu den besten zählt das Klappbild mit der Hauptdarstellung des brennenden Dornbusches, welches gegen 1475 durch Nicolas Froment, Maler in Avignon, für König René ausgeführt wurde und der Kathedrale von Aix gehört (Nr. 4544). Oben erscheint Gott Vater als von Engeln umgebenes Brustbild, im Baume Maria mit dem Jesuskinde, unten ein Engel, dem gegenüber Moses, links René von den Heiligen Antonius, Mauritius, Magdalena begleitet, rechts Jeanne de Laval von St. Nikolaus, Johannes und Katharina; ein vortrefflich gemaltes, ikonographisch sehr merkwürdiges Bild. Etwas späteren Ursprunges ist das Triptychon aus dem Dome von Moulins (Nr. 4545), welches die Glorifikation der hl. Gottesmutter durch Engel darstellt, links den Herzog Peter II., dem der hl. Petrus beisteht, rechts seine Frau Anna und ihre Tochter Susanna unter Assistenz der hl. Anna. — Die beiden dem Dom von Arras entlehnten Klappaltäre von Jean Bellegambe (Nr. 4549 und 4550), von denen das eine die Kreuzigung mit St. Antonius und Rochus zeigt, das andere die Anbetung der Hirten und der drei Könige, haben sehr reiche plastische Holzbekrönung, welche bereits den Uebergang zur Renaissance zeigt. — Die übrigen Gemälde der folgenden Jahrhunderte bestehen zumeist in Porträts oder allegorischen Darstellungen und verzieren die Wände des äufseren Umganges.

Nach den Gemälden mögen ganz kurz die Manuskripte erwähnt werden, die fast alle städtischen Bibliotheken entnommen sind. In Evangeliarien, Sakramentarien, Lektionarien, Psalmen- und Homiliensammlungen, Apokalypsen, Martyrologien, Bibeln, Missalien, Kalendarien, Breviarien, Chroniken, Gebetbüchern etc. bestehend, lassen sie vom VIII. Jahrh. bis in das XVI. die Entwickelung der Schrift und ihrer Verzierung verfolgen, auch der Miniaturen, von denen die ältesten starke byzantinische Einflüsse zeigen. Auch an einzelnen Miniaturen fehlt es nicht, und zwei Deckel mit je vier frühgothischen Bildchen, welche durch Messingbörtchen getrennt und geschützt sind, liefern einen interessanten Beitrag zur Geschichte des Bucheinbandes. — Dieser ist auf der Ausstellung nur schwach vertreten, was um so auffallender, als gerade Frankreich die Heimath des organisch und künstlerisch behandelten Ledereinbandes ist. Von den drei ältesten Exemplaren sind zwei unter den Elfenbeinen aufgezählt (Nr. 19 und 24), weil je eine Elfenbeintafel des IX. bezw. X. Jahrh. ihren Hauptschmuck bildet. Das Evangeliar der Kirche von Gannat zeigt auf der einen Seite ein Elfenbeinrelief mit der Kreuzigung, auf der anderen in der Mitte einen antiken Onyx mit gekröntem Haupt, auf den Ecken vier Medaillons mit rheinischem Grubenschmelz, dazwischen Verzierungen von émail-brun, also eine spätere Zusammenstellung. Das Evangelienbuch der Abtei Morienval trägt auf beiden Deckeln die ganz einheitliche und sehr merkwürdige Verzierung des X. Jahrh., welche als Mittelpunkt eine Elfenbeintafel trägt (Christus sitzend mit Petrus und Paulus zwischen den Evangelistensymbolen), ringsherum Hornplatten mit mäanderartigen Ausschnitten, eingestreut zwei Münzen, der Rand durchbrochene Elfenbeinstreifen, die auf den Ecken mit lanzettförmigen Metallbändern bedeckt sind, den Vorläufern der Eckverstärkungen, die sich schon auf den Büchern des hl. Bonifatius in der Bibliothek zu Fulda befinden. Das Evangeliar des hl. Gozelinus, Bischof von Toul 922—962, Eigenthum des Domes von Nancy, welches unter den Werken der Goldschmiedekunst (Nr. 1583) aufgeführt, ist mit den getriebenen Evangelistensymbolen verziert, wie mit einem Kreuz in Zellenschmelz byzantinischen Ursprungs, welches von Steinen umgeben ist, mit den eigenartigen Gallerieunterlagen, wie sie bald als Arkaturen, bald als Schleifen- oder Zickzackzüge wiederkehren, charakteristisch für die zweite Hälfte des X. und die erste Hälfte des XI. Jahrh. Diese fast immer in Gold und meistens sehr subtil ausgeführten, oft auch noch mit Goldperlen und Filigranspitzen verbrähmten Steinfassungen kommen in Deutschland öfters vor und in so eigenartigen Zusammenstellungen, dafs sie als einheimische Arbeiten kaum werden anzuzweifeln sein.

Die späteren Einbände verdienen kaum Erwähnung, und auch über die verwandten Lederarbeiten ist nur wenig zu sagen, da sie gleichfalls schwach vertreten sind. Ein Etuis in rothem Korduan mit eingepunzten schneckenförmigen Ranken, zwischen denen aufgemalte Thierfigurationen (Nr. 3291), könnte bis in das XIV. Jahrh. zurückreichen. Ein Köfferchen mit eingeschnittenen Figuren des XV. Jahrh. (Nr. 3299 Samml. Gillot) zeichnet sich durch grofse Feinheit aus, desgl. ein in derselben Zeit entstandener gröfserer Koffer mit eingravirten Darstellungen profaner Art (Nr. 3301 Samml. Salting). Durch seine technische Behandlung, wie durch die Delikatesse der Ausführung erregt die Aufmerksamkeit ein Köfferchen, welches auf blauem Grunde eingravirte und vergoldete bacchische Szenen zeigt (Nr. 3306 Samml. Campe in Hamburg).

(Forts. folgt.)

Schnütgen.



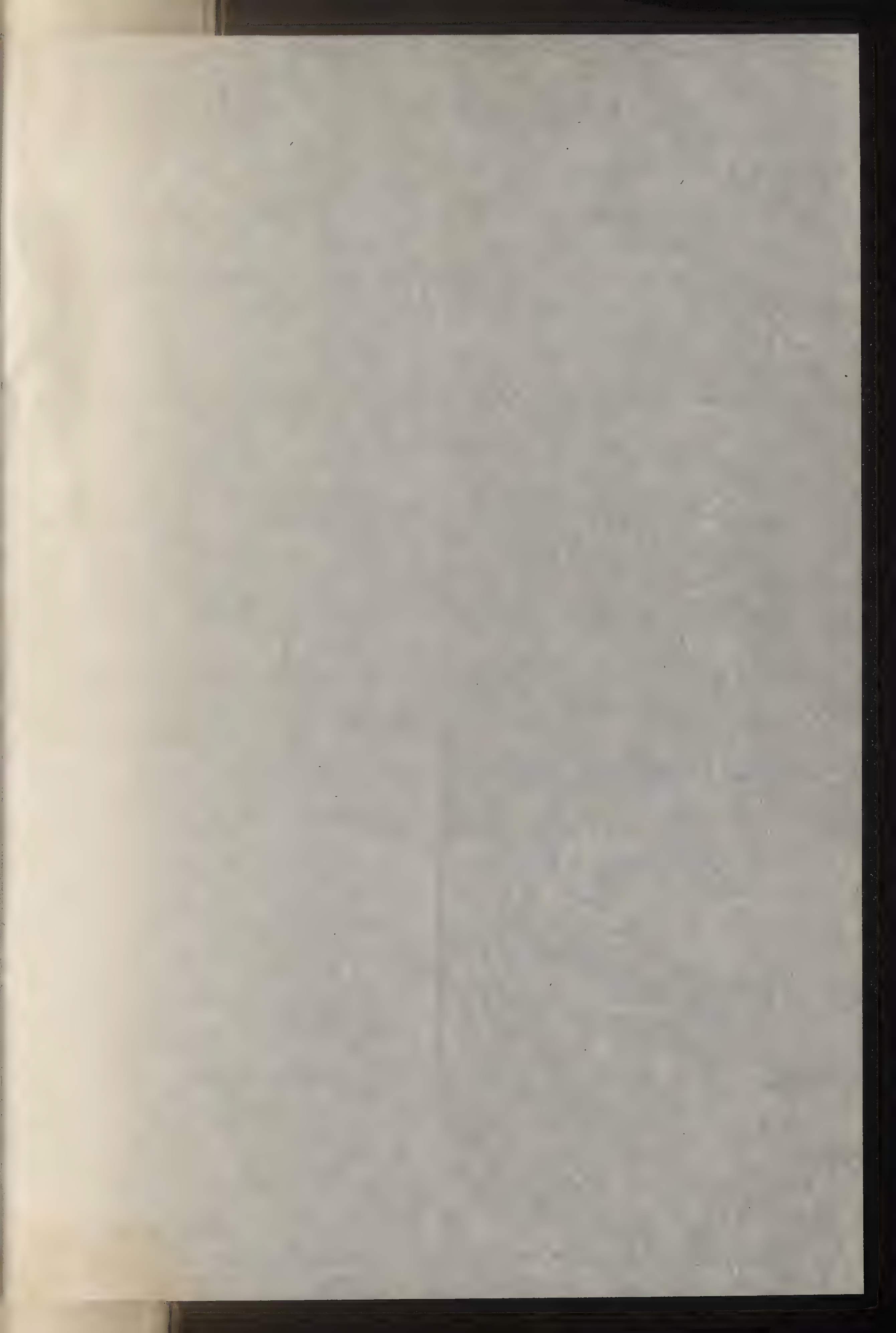


Phison. Geon.

Das Taufbecken im Dome zu Hildesheim.

Rückansicht.

Kesselbild: Widmung des Taufbeckens an Maria.
Deckelbild: Blühende Ruthe Aarons.

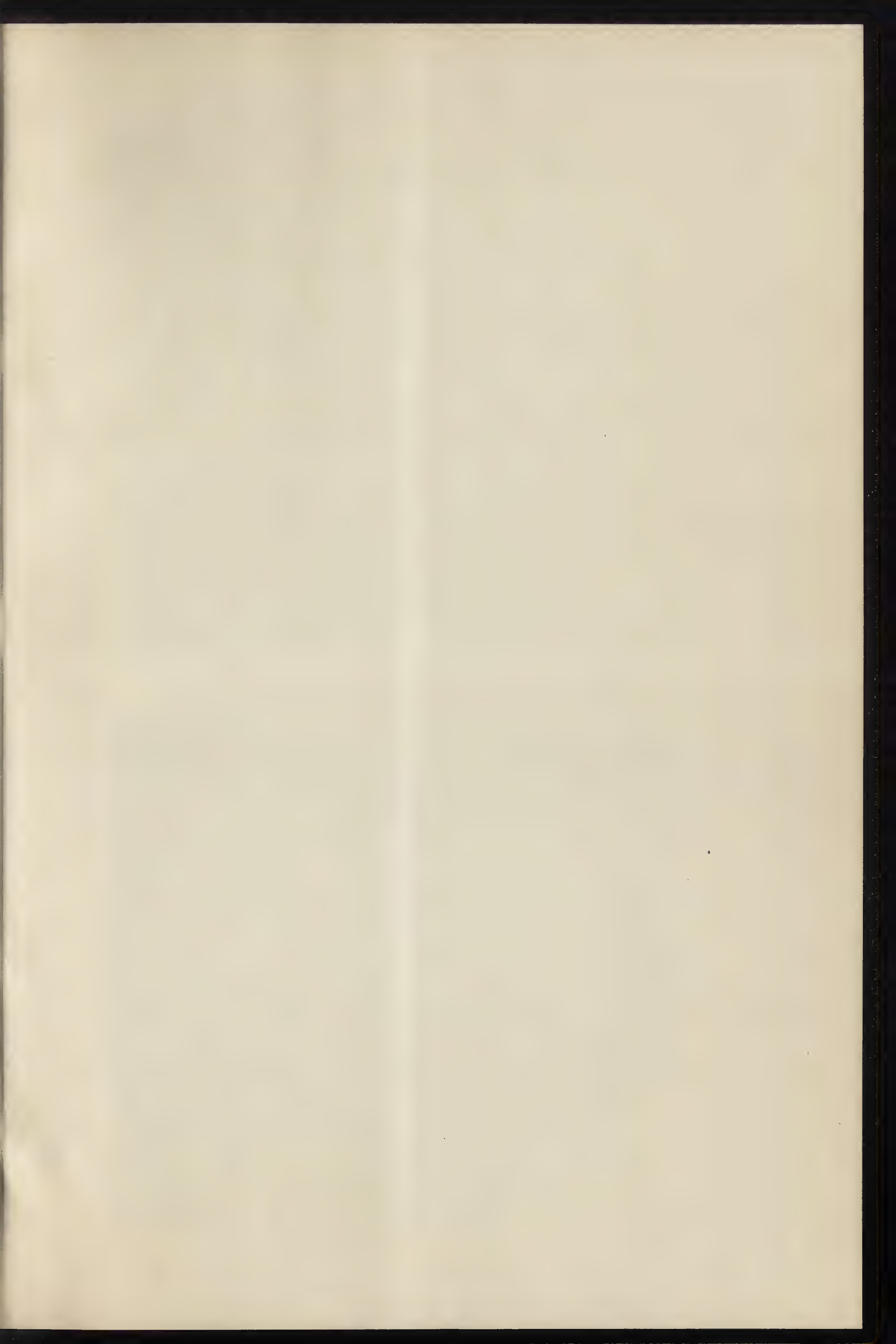




Das Taufbecken im Dome zu Hildesheim.

Rückansicht.

Kesselbild: Widmung des Taufbeckens an Maria.
Deckelbild: Blühende Ruthe Aarons.



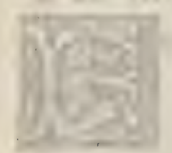




Vom Taufbecken im Dome zu Hildesheim.

2. Deckelbild:
Die büſsende Sünderin.

3. Deckelbild:
Die christliche Charitas (Misericordia).





Abhandlungen.

Das eherne Taufbecken im Dome zu Hildesheim.

Mit 3 Lichtdrucken (Tafel VI im IV. Heft, VII, VIII im VI. Heft) und 8 Textillustrationen (im V. Heft).
(Schlufs.)

V. Zur stilistischen Charakteristik.



Ein reicher Cyklus christlicher Lehren entrollt sich vor unseren Augen, wenn wir dem Meister des Taufbeckens nachgehen auf den Wegen, die ein gut geschulter Theologe ihm gewiesen. Kunst und Theologie, tiefes Wissen nebst ästhetischem Feinsinn und reif entwickelter Bildnerkraft haben Hand in Hand gearbeitet, um dieses einzige Werk zu schaffen. Von den Urnenträgern drunten bis zum Blattknauf oben beherrscht eine tief durchdachte Idee alle Darstellungen des Gufswerks, dem man trotz mancher Mängel doch einen hohen monumentalen Charakter nicht absprechen kann.

Meisterhaft sind Eintheilung und Disposition. Um bei der Masse der Figuren dem Auge auf jeder Seite ein gut umrahmtes Bild als abgeschlossenes Ganzes erscheinen zu lassen, sind die gutwirkenden architektonischen Trennungslinien mit eingefügten Einzelfiguren aufgebaut. Die Benutzung der Bildflächen ist durchweg eine geschickte. Mit Erfolg ist der Kleeblattbogen verwandt zu baldachinähnlicher Umkrönung der Hauptfigur der Gruppe (so über Christus, Maria, der Misericordia, der Bundeslade, dem Aaronstab).

Auf den harmonischen Wechsel figurenreicher mit einfacheren Gruppenbildern hat schon v. Behr[32]) hingewiesen. So stehen die beiden lebhaft bewegten und figurenreichen Wanderbilder einander gegenüber, unterbrochen von den ruhigen dreitheiligen Bildern der Taufe und der Widmung, die gleichfalls in Stellung einander entsprechen. Aehnliche, doch zugleich kontrastreiche Gegenüberstellung ist im Deckel durchgeführt. Es ist kaum absichtslos, dafs dem Symbol makelloser Jungfrauschaft die Reue des tief gefallenen Weibes, und dafs dem kindermordenden Könige die königliche Gestalt der christlichen Liebe gegenübersteht.

Gut gewählt sind Fufs und Spitze des Taufsteins. Während mitten unter dem Kessel ein cylindrisches Abflufsrohr mit 4 kräftigen, kugelpackenden Adlerklauen (der Fufs-Idee entsprechend) steht, läuft oben die Deckelspitze aus in einen durchbrochenen knospenartigen Knauf, durch welchen die Zugstange des Deckels hindurchgeht. In diesem Laubknauf, dieser Krönungsblume, „kommt die volle formbildende Kraft des Künstlers zum Ausdruck"; er „gehört zu dem Schönsten, was die romanische Kunst an freien Zierformen geschaffen hat." Als Henkel sind dem Rande des Deckels kleine Schlangen aufgesetzt, die theils einen Ring halten, theils durch Körperwindung einen Ring als Handgriff bilden.

Die Charakterisirung der Gestalten ist namentlich bei den Paradiesflüssen eine glückliche und naturalistisch treue, durchaus individuelle. Gleiche Feinheit zeigen einige der Prophetenköpfe, die oben aus der Deckelfläche zwischen sich kräuselndem Blattwerk in voller Rundung hervortreten und in ornamentaler Hinsicht ganz köstlich wirken. In den Hauptbildern wechseln längliche schmale Gesichtstypen mit runder geformten, jüngeren Köpfen. Bevorzugt sind schlanke, theilweise schmächtige Gestalten, von deren Gliederbau allerdings manchmal die lange schematische Kleidung nicht viel erkennen läfst. — Vergleicht man die Steifheit der Haltung und Gewandung einzelner Figuren im Widmungsbilde mit Kleidung und Bewegung der Urnenträger, der wandernden Israeliten und der hilfesuchenden Leidenden, so könnte man versucht sein, aus der grofsen Verschiedenheit der Haltung und Gewandung auf das Zusammenwirken zweier verschiedener Meister bei unserem Gufswerke zu schliefsen. Doch wird dies nicht geboten sein; die Verschiedenheit der Behandlung wird dadurch sich genügend erklären lassen, dafs bei dem strengeren, ceremoniösen Charakter des Widmungsbildes ein enger Anschlufs an ältere Vorbilder ähnlichen Inhalts nahe lag, während bei der Darstellung lebhaft bewegter historicher Ereignisse und bei Schilderung ergreifender Szenen

[32]) A. a. O. S. 30

aus dem Leben und Leiden der Mitmenschen das neu erwachte, frische Empfinden des Künstlers voll zum Durchbruch kommt.

Uebrigens sieht der mittelalterliche Künstler sein eigentliches Ziel nicht in Schaffung naturgetreuester Bilder, sondern Ideen und Heilsthatsachen will er lehrhaft vor Augen stellen. Daher klebt trotz erfreulichen technischen Fortschritts und steigender seelischer Empfindung noch so viel Starrheit und Befangenheit der Darstellung an, die ja nicht Freude an vollendeter Wiedergabe der Natur, sondern nur wirksame Verkörperung des geistigen Gehaltes erstrebt. Auf Darstellung landschaftlicher und architektonischer Bilder ist ganz verzichtet. Fels und Flufs, Kerker und Thurm erscheinen nur „symbolisch" dargestellt, wie Kautzsch[33]) es treffend ausdrückt. Die meisten Figuren stehen in der Luft oder auf Holzklötzen, die Heiligen im Widmungsbilde sind ausgezeichnet durch blattförmig verzierte Konsolen.

Einen engeren Anschlufs an die Natur, an die Erscheinungswelt zeigt das (auch in derzeitigen malerischen Versuchen sich offenbarende) Wohlgefallen an der psychologischen Seite der Geschehnisse, die „Vertiefung des Ausdrucks". Die tiefere Empfindung entfaltet gerade bei unserem Gufswerke eine eigenartige Anziehungskraft. Lebendige Schilderung finden Schmerz und Jammer ebenso wie Freude und liebende Hingabe; gut treten im Mienenspiel zu Tage die seelischen Beziehungen der Personen zu einander; hier theilnehmende Gesinnung, freudiger Eifer, dort mifstrauischer Zweifel, daneben Zerfliefsen in Reue und Flehen, dann die Beziehungen befehlender und gehorsam aufachtender, gebender und empfangender Personen, weiter zärtliche Kindesliebe, auch Christi geistige Ueberlegenheit gegenüber der kleinlichen Denkweise verknöcherter Formenmenschen, — und so manch' anderer feiner Zug finden leicht fafslichen Ausdruck. Man mufs es unserem Meister lassen, dafs er zu schildern versteht. Schnaase (V, 618) nennt mit Recht die Zeichnung der Figuren „strenge und typisch, doch ausdrucksvoll, mehr an die Auffassung der Miniaturen, als an architektonische Plastik erinnernd".

[33]) »Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration.« S. 8 f.

Die Gewandung der gottgesandten Personen ist überall die antikisirende: ein langes Aermelkleid fällt bis auf die Füfse, und darüber liegt der Mantel, der nur selten durch Spange geschlossen, sonst stets durch die (mehr oder minder glückliche) Drapirung um den Körper gehalten oder von der Hand gefafst wird. Als Gewandschmuck umziehen Besatzstreifen den Halsausschnitt, Oberarm, Handgelenk und Saum. Reicher ist der Besatz beim bischöflichen Prachtornat. Das Röckchen des Jesukindes ist ausgezeichnet durch punktirte Musterung. — Bei den Frauen tritt zu Tunika und Mantel wohl noch eine flache Kappe oder (am Rand gesteifte) Mütze, einmal mit dem Gebende (Band um Wangen und Kinn). Gern ziehen Frauen den Mantel oder ein Kopftuch über das Haupt. Durchbrochen wird diese hergebrachte Einfachheit der Kleidung bei der thronenden Charitas, die ein eng anliegendes, reich ornamentirtes Prachtgewand nebst Fürstenkrone trägt. Kronen haben auch die Gottesmutter im Widmungsbilde und die vier Kardinaltugenden. — Die Kleidung gewöhnlicher Männer aus dem Volke ist ein Knierock (kürzeres Aermelkleid oder eine beim Marsch geschürzte Tunika). Dazu tragen die Juden ihren spitzen Hut, der bei Josua oben abgeschnitten ist und der komisch wirkenden Spitze entbehrt. Aaron hat eine spitz zulaufende liturgische Kopfbedeckung, der Knappe des Herodes einen Stirnreif.

Baarfufs sind Christus, Johannes, Moses (am Altar), die Engel. Bei den anderen Gestalten, auch beim Moses im Wanderbild, finden sich vielfach eng anliegende, sockenartige Halbstiefel ohne Verschnürung.

Das Haar hervorragender Personen ist stets lang und fällt, in der Mitte gescheitelt, frei in welligen Linien rings auf die Schultern herab. Ebenso wallt das Frauenhaar unter Kopftuch, Mütze oder Krone in welligem Schwunge lang hernieder, wie es seit Ende des XII. Jahrh. bevorzugt ward.[34]) Daneben findet sich bei Temperantia und Justitia geflochtenes Haar, eine Flechte fällt vorn auf die Brust. Bei kurz gehaltenem Haar jugendlicher Männer findet sich leichte Lockenkräuselung; Geon hat Ringellocken, die das Gesicht als zierlicher Kranz umrahmen. Ein besonders schönes langes Haar, dessen einzelne Wulste am Ende sich ringeln, haben Christus und der Euphrat. Vereinzelt

[34]) Weifs »Kostümkunde des Mittelalters« S. 581.

ist das Haar bei älteren Personen über die Schläfen gezogen, oder fällt eine einzelne Locke vorn in die Stirn. Bei Herodes und seinem Knappen ist das Haar um den Hinterkopf in gerader Linie abgeschnitten; beim Gefangenen bilden Haupt- und Barthaar ungeordnete, wilde Strähnen. Der Bart ist durchweg als Vollbart gehalten. Beim Heiland, den der Bildner in jugendlicher Mannesschönheit auffafst, und ähnlich bei Godehard und Epiphanius, umrahmt ein kurz gehaltener Bart das Gesicht, während bei dem senil gedachten Täufer der Bart lang und spitz herabgeht und das Haar in langen Wulsten sich auf den Rücken legt. Greisenhaften zweispitzigen Vollbart haben Moses und Aaron am Altare. Bartlos sind die Engel und die jüngeren Männer.

Für die Stellung der Figuren ist das Streben mafsgebend, dieselben thunlichst in Vorderansicht erscheinen zu lassen. Im bethlehemitischen Kindermord führt dies zu einem geradezu unnatürlichen Stellungsverhältnifs. — Kreuzen der Beine geschieht beim Nackten aus Decenz, bei Herodes' Knappen aus Geziertheit, bei Herodes selbst ist es vielleicht die typische Sitzweise des (deutschen) Richters als Ausdruck ruhigen Nachdenkens.[35]) — Wie in den Gesichtszügen seiner Figuren, so hat der Künstler auch in Stellung und Haltung vielfach lebendige Bewegung auszuprägen gestrebt; daher das Eilen und schiebende Drängen einzelner Wanderer, die gebieterische Haltung Moses' im Meere; daher die Zärtlichkeit zwischen Mutter und Kind, die bittende Gebärde des Hungrigen und Fremden. Einen Mifserfolg erzielt dieses Streben beim dürstenden Weibe, dessen Zuspringen und Freude zu fast komischer Wirkung die Gestalt etwas verrenkt. — Mit wie gutem Erfolge Hände und Finger zur Charakterisirung von Reden, Stimmungen und Beziehungen mitarbeiten, konnten wir wiederholt beobachten. — Trefflich ist bei den vier Flufsmännern der Druck der Last im Nacken geschildert durch Vorstrecken des Kopfes, Ausstrecken eines Beines, Entgegenstemmen des ganzen Körpers gegen die sich herabsenkende Bürde; wie Geon mit der Hand zurückgreift an den Kesselrand, läfst er den Beschauer den Druck der scharfen Kante mitfühlen. Und doch leidet bei all' dem Drucke keineswegs die Erscheinung echter Manneswürde in Gesicht und Haltung. Der Griff, mit welchem die knieenden Männer leicht und sicher ihre Urnen umfassen und ausschütten, offenbart überdies Feinheit der Gelenkbiegung und eine Zierlichkeit, die durch den engen Anschlufs des Rockes und der Aermel noch mehr accentuirt wird.

So ist denn in vielfacher Hinsicht unser Taufbecken ein Juwel der spätromanischen Kunst, ein beredtes Zeugnifs von der hohen Blüthe der alten Giefsstätten der Stadt St. Bernwards. Denn Hildesheim dürfen wir als Entstehungsort ansehen, so lange nicht genügende Gründe anderswohin weisen. Gewifs steht unser Taufbecken zurück hinter dem broncenen Taufkessel der Bartholomäuskirche zu Lüttich, soweit es sich um monumentale Einfachheit, ruhig vornehme Haltung, mafsvolle Bewegung und klassisch grofsen Zug der Gewandung handelt. Doch der glückliche Aufbau, die reife Abwägung der Verhältnisse, die Klarheit der Disposition und die ornamentale Vertheilung der Figuren und Gruppen, dann die in Schilderung so mancher Charaktere und Vorgänge pulsirende frische Empfindung und die Feinheit zahlreicher, in individueller Stimmung lebensvoller Köpfe, ferner die Wirkung der zu harmonischer Einheit zusammenklingenden Kontraste und nicht zum wenigsten der tiefe geistige Gehalt, der hier eine fesselnde Verkörperung gefunden, — das sind Vorzüge, die in solchem Mafse vereint sich selten finden.

Wie der Kreuzgang an St. Bernwards Michaelis-Kirche (um 1250) in der reichen Fülle seiner ornamentalen Ausstattung das Ende der romanischen Bauzeit Hildesheims bezeichnet, so bildet unser Taufbecken einen charakteristischen Abschlufs des Erzgusses der romanischen Stilzeit. Die Trias monumentaler Gufswerke in Hildesheims Dom. Bernwards Erzthüren, Bernwards Säule und die eherne Taufe, ist ein unvergängliches Denkmal einer grofsen Zeit des niedersächsischen Bisthums.

Hildesheim. A. Bertram.

---

[35]) Siehe Grimm »Rechtsalterthümer« S. 763. Vergl. Vöge a. a. O. S. 295. Dagegen Haseloff S. 296, Note 1.

Ueber rheinische Elfenbein- und Beinarbeiten des XI.—XII. Jahrh.

Ein Nachtrag. (Mit 2 Abbildungen.)



Im IX. Jahrgang dieser Zeitschrift (Sp. 259 ff., 291 ff.) hat Schreiber dieses unter obiger Aufschrift eine bestimmte Gruppe von Reliquienkästchen mit Beinsculpturen als rheinische Arbeiten des XI. bis XII. Jahrh. bezeichnet und deren christlich-orientalischen Ursprung im XIII. Jahrh., wie er von einem angesehenen Fachmann behauptet wurde, in Abrede gestellt. Obwohl nun Unterzeichneter überzeugt ist, seine Ansicht über diese Gattung von Kunstwerken schon damals durch hinreichende Beweismittel, wenn auch mehr inductiver Art, begründet zu haben, so hält er es doch nicht für überflüssig, das Ergebnifs seiner damaligen Untersuchung, durch einen weiteren, als klassisch zu bezeichnenden Beleg, endgültig als richtig zu bestätigen. Als einen solchen Beleg führt er dem Leser hiermit ein Reliquienkästchen aus der königl. Antikensammlung in Stuttgart vor, welches die Gestalt einer Basilika zeigt und an seinem ausladenden Sockel eine Länge von 25,5 *cm* und eine Frontbreite von 25 *cm* mifst, während die Höhe vom Sockel bis zum Scheitel ca. 32,5 *cm* beträgt. Eine nähere Beschreibung der Gestalt und der Anordnung des Beinreliefschmuckes dieser Holztruhe können wir uns, mit dem Hinweis auf beistehende Abbildungen (Fig. 1 u. 2)[1]) wohl um so eher ersparen, als deren hauptsächlich in Betracht kommende, charakteristische Einzelheiten ohnehin in dem beifolgenden Nachweis über die gewissermafsen urkundliche Bedeutung dieses kleinen Denkmals in Bezug auf Herkunft und Entstehungszeit der von uns früher besprochenen Reliquienkästchen, hervorzuheben sein werden.

Um eine solche Bedeutung des in Rede stehenden Reliquienschreines für die Bestimmung der vorgenannten Werke ersichtlich zu machen, handelt es sich in erster Linie darum, festzustellen, dafs das Stuttgarter Reliquiar stilistisch auch wirklich derselben Gattung von Denkmalen angehört, wie die im Aufsatz des Jahres 1896 besprochenen Reliquiare von Darmstadt, vom Louvre, Musée Cluny von Buda-Pest u. a. m. Dieser Nachweis ist nicht schwer zu führen und ergiebt sich eigentlich schon aus einer blofsen Vergleichung der Abbildungen des Stuttgarter Reliquiars mit den obengenannten. Dennoch mögen hier einige besonders in die Augen fallenden Merkmale der Uebereinstimmung genannt werden. Der an beiden Langseiten des Stuttgarter Reliquiars vorhandenen Reihung der 13 (!) Apostel und des abgebrochenen Christus zwischen Pilastern, welche einen horizontalen Fries (ohne Arkaden!) mit den eingegrabenen Namensinschriften darauf tragen, entspricht völlig der Anordnung an den Langseiten des Pester Kästchens.[2]) Das pfeifenförmige Ornament am Sockel des Stuttgarter Kästchens findet sich wieder am Kästchen des Louvre, während darüber das Zickzackornament mit Palmetten dazwischen an den Seitenpfosten des Pester Reliquiars, sowie am Sockel der Darmstädter turris wiederkehrt. Ebendort findet sich auch über den Arkaden ein Vierblattfries, welchem ein solcher an der Vorderseite des Stuttgarter Reliquiars über der Kreuzigung entspricht. Auch die Pilaster, welche am Stuttgarter Reliquiar vorerwähnte Apostelfiguren trennen, zeigen sowohl in der Bildung der Basen, wie der Kapitäle eine so grosse Verwandtschaft mit den Pilastern der übrigen erwähnten Denkmäler, dafs ein Eingehen in die Einzelheiten kaum nothwendig ist. Dasselbe gilt vom Stil der in voller Vorderansicht stehenden Apostelfiguren am Stuttgarter Reliquiar mit den straff angezogenen Gewändern, den nach abwärts gesenkten Fufsspitzen, dem feinen, schematischen Gewandgefältel, den dicken Lippen, Glotzaugen, strähnigen oder kugeligen Bärten und Kopfhaaren.

Auch die Eintheilung der schrägen Dachflächen am Stuttgarter Reliquiar durch flache, mit eingeritzten Ornamenten verzierte Streifen kehrt an den Abdachungen der Darmstädter

[1]) Herr Dr. Hans Graeven in Hannover hat uns die Photographien hierzu, welche zu der in Vorbereitung begriffenen zweiten, deutschen Serie, seiner »Frühchristlichen und mittelalterlichen Elfenbeinwerke« gehören, gütigst für eine vorläufige Publikation zur Verfügung gestellt.

[2]) Von einem weiteren Reliquiar dieser Gattung im Besitze des Grafen Stroganoff in Rom, welches ebenfalls unter einem horizontalen Fries Apostelfiguren zwischen Pilastern zeigt, hatte Herr Dr. Graeven ebenfalls die Güte, uns noch unveröffentlichte Aufnahmen zu schicken.

turris in ähnlicher Weise wieder, wenn auch dort andere, plastisch ausgesparte Ornamente zu sehen sind. Die kurzen, embryonenhaften Figuren auf den Pultdächern der Seitenschiffe des Stuttgarter Kästchens, welche in höchst primitiver, plumper Weise verschiedene Szenen darstellen, entsprechen stilistisch vollkommen den Figürchen am Deckel der Darmstädter turris[3]) (spätere Zusätze von einzelnen knieenden und musizirenden Engeln daselbst ausgenommen).

Auch die Engel mit stark gebogenen und eingekerbten oberen Flügelenden am Dach des Mittelschiffs des Darmstädter Kästchens entsprechen dem Engel des Matthaeus am Sockel des Darmstädter Reliquiars. Ebenso sind die Thurmkuppeln mit Knöpfen auf beiden genannten Denkmälern zu vergleichen. Geradezu identisch sind die so gekuppelten Pavillons an den beiden Schmalseiten des Stuttgarter Reliquiars mit denen am Deckel der Darmstädter turris.



Fig. 1. Rückwärtige Giebelseite des Reliquiars in der k. Antikensammlung zu Stuttgart.

Die Thürmchen mit Rundbogenfenstern und Zinnen, auf denen vorerwähnte Engel am oberen Dache des Stuttgarter Reliquiars thronen, entsprechen andererseits wieder in ihrer Gestalt den Thürmchen in den Bogenzwickeln am Reliquiar des Louvre.

Kurzum, es finden sich so zahlreiche Uebereinstimmungen in der Anordnung, Ornamentik und figuralen Behandlung zwischen dem Stuttgarter Reliquiar und den anderen zur Vergleichung herangezogenen Denkmälern, dafs über die Zugehörigkeit des Ersteren zu dieser Gruppe gar kein Zweifel bestehen kann.

Für die Bestimmung der Ursprungsgegend des Stuttgarter Reliquiars (und damit der übrigen zu derselben Gruppe gehörigen Denkmäler) finden sich nun am Ersteren, abgesehen von den übrigen, mehr stilistischen Merkmalen, bezüglich deren wir auf unsere früheren Ausführungen vom Jahre 1896 verweisen, noch einige ikonographische Anhaltspunkte, welche zur endgültigen Bestätigung unserer früher ausgesprochenen Ansicht von der rheinischen Herkunft dieser Denkmäler dienen.

An den vier Ecken des Stuttgarter Reliquiars sind nämlich die Gestalten von vier

[3]) Siehe die Einzelheiten bei Noack »Die Geburt Christi«, Darmstadt 1894, Taf. II.

heiligen Kriegern angebracht, an deren dreieckigen gewölbten Schilden ihre Namen S. Gereon, S. Cassius, S. Victor und S. Mauritius eingegraben sind.

Es sind dies vier Märtyrer der thebaischen Legion, welche am Niederrhein besondere Verehrung geniefsen, da nach der Legende der h. Victor in Xanten, der h. Gereon in Köln und der h. Cassius in Bonn des christlichen Glaubens halber niedergemetzelt wurde.[4]) Ueber ihren Gräbern entstanden Kirchen, welche den genannten Heiligen geweiht wurden und in denen die Verehrung ihrer Reliquien eifrig gepflegt und durch kunstreiche Reliquiarien und Denkmäler bezeugt wurde.[5]) Auch wurden der h. Cassius Patron von Bonn, der h. Gereon Patron von Köln.

Was den vierten Märtyrer der thebaischen Legion, den h. Mauritius, betrifft, so erhielt er in der Abteikirche zu Siegburg eine klassische Stätte der Verehrung, indem seine und die Reliquie eines fünften Märtyrers derselben Legion, des h. Innocentius, durch eine Schenkung der Markgräfin Adelheid von Savoyen an den h. Anno gelangte, der sie 1070 nach Siegburg versetzte. Dort wurde dem h. Mauritius ein Tragaltar und ihm sowie dem h. Innocentius ein Reliquienschrein geweiht.[6])

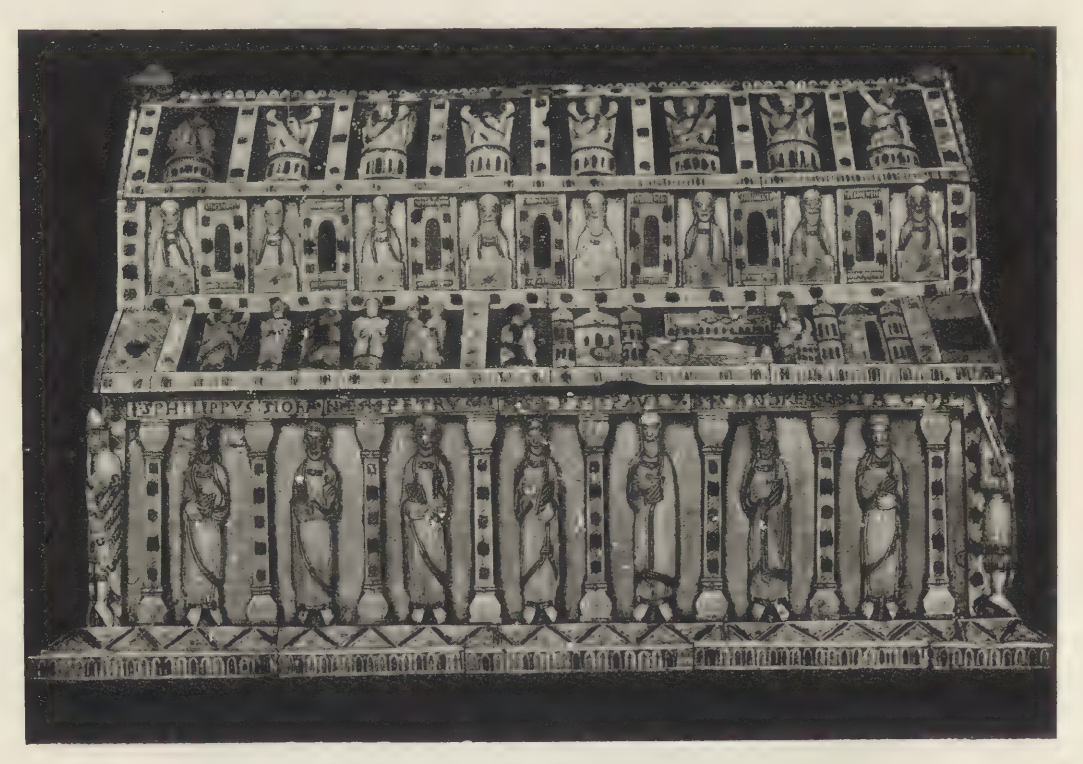


Fig. 2. Seitenansicht des Reliquiars in der k. Antikensammlung zu Stuttgart.

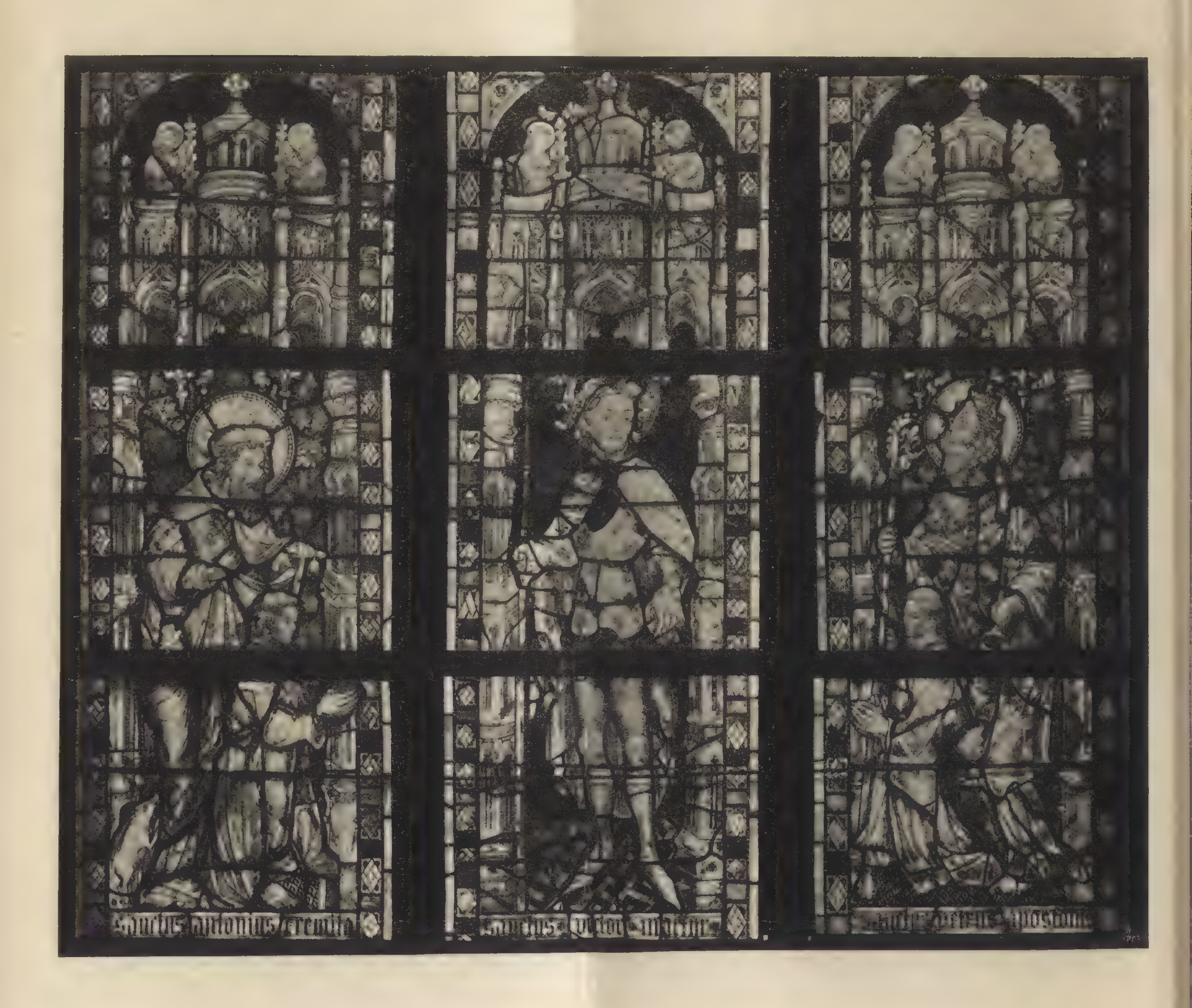
Die nämlichen Figuren am Stuttgarter Reliquiar geben uns aber auch durch ihre Kriegertracht einen weiteren Anhaltspunkt zur Zeitbestimmung dieser und verwandter Denkmäler. Die konischen Helme mit etwas nach vorn gebogenen Spitzen und Nasenparierstange, die Kettenbrünne, welche sowohl das Hinter-

[4]) »Acta sanctorum Tom.« IV, S. 308. Ueber die Zugehörigkeit dieser einzelnen Heiligen zur thebaischen Legion sowie über die Zeit ihres Martyriums weichen die Angaben der Schriftsteller über Ikonographie von einander ab, was aber hier nichts zur Sache thut. — Aus'm Weerth op. c. I. p. 31, 32 zählt alle drei letzgenannten zur thebaischen Legion und lässt sie im IV. Jahrh. den Märtyrertod erleiden. Vergl. dagegen: Wessely »Ikonographie Gottes und der Heiligen«. Leipzig 1874, sowie Detzel »Christl. Ikonographie«, Freiburg i. B. 1897.

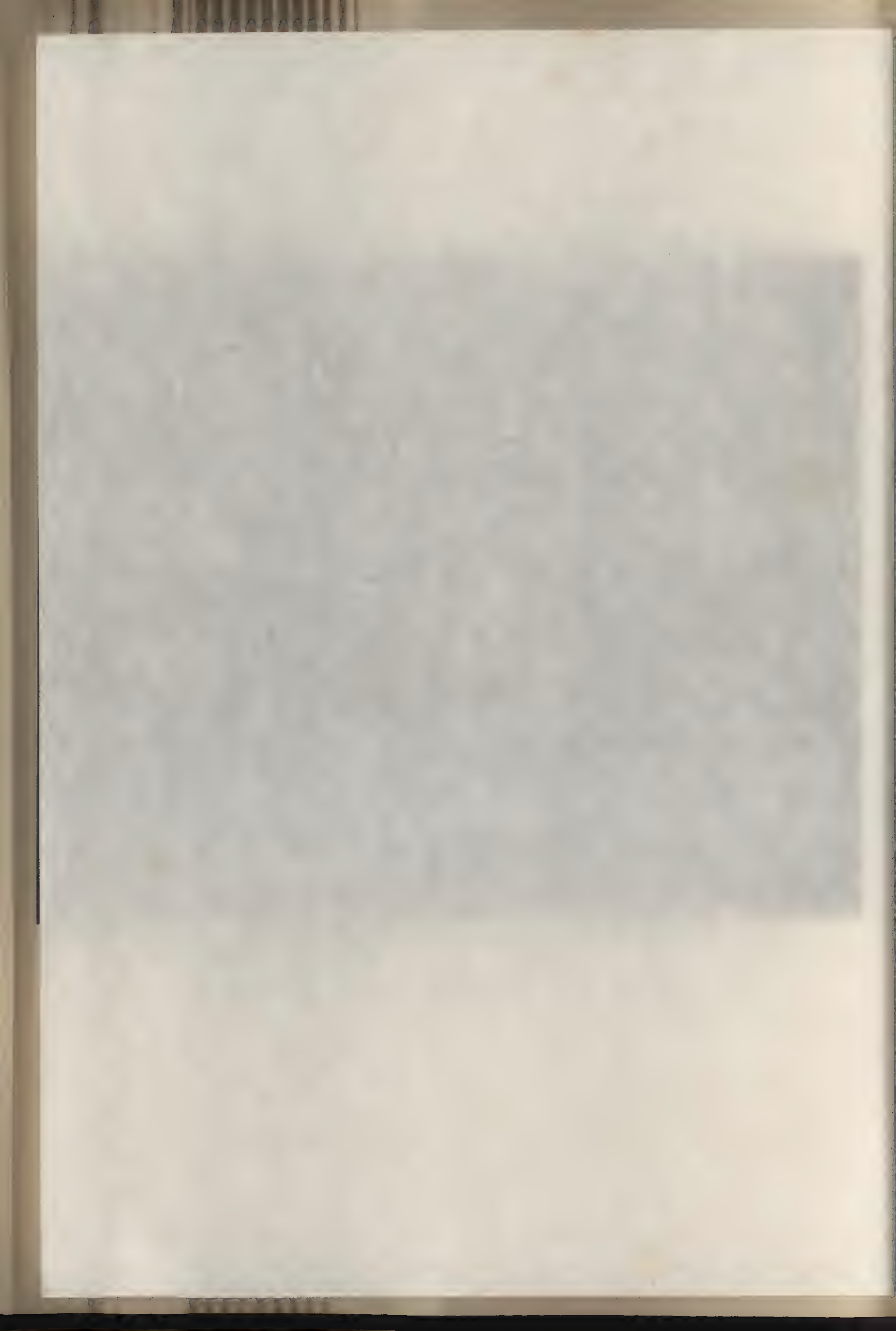
[5]) Siehe Aus'm Weerth Taf. XVII u. Text Bd. I p, 31 bis 40, Taf. XVIII p. 41, Taf. LII Bd. III p. 42 f.

[6]) Siehe Aus'm Weerth o. c. Taf. XLVI u. XLVII, Text III p. 25, 26.





Glasgemälde des XV. Jahrh. im Dom zu Xanten.



haupt und den Hals bis über das Kinn, wie die Arme und den Leib bis über die Kniee umschliesst, und unter der ein linnenes Untergewand bis an die Waden herabfällt, der grofse dreieckige nach innen eingebogene Schild, das grofse, spitzige Schwert, ebenso wie die anschliefsenden Beinlinge von Stoff und die spitzen Schuhe, das Alles entspricht der abendländischen Kriegertracht des XI. bis XII. Jahrh. [7])

Auch die Art, wie der Engel in der Szene der Frauen am Grabe auf dem offenen Sarg in Dreiviertelprofilwendung sitzt, während die Schildwachen davor am Boden liegen, entspricht der Ikonographie des XI.—XII. Jahrh.[8])

Der Reliquienkasten der königl. Antikensammlung von Stuttgart, der zu jener Klasse von Denkmälern gehört, welche wir im Jahrgang 1896 dieser Zeitschrift schilderten, liefert also durch die erwähnten 4 Gestalten heiliger Krieger, sowie andere Merkmale eine unanfechtbare Bestätigung unserer Angabe, dafs wir es hier mit rheinischen Kunstdenkmälern des XI, bis XII Jahrh. zu thun haben.[9])

Innsbruck. H. Semper.

[7]) Vergl. v. Hefner-Alteneck »Trachten des christl. Mittelalters«, Mannheim, Hoff. S. 19. „Die Ketten- oder Schuppenhemden wurden allgemein, gingen bis ans Knie, bedeckten Arm und Hand, sowie auch den Kopf, so dafs nur das Gesicht von den Augen bis zum Munde daraus hervorsah. . . . . . . Die Kopfbedeckung über der Panzerkappe bestand aus einem Helm von konischer oder zugespitzt verbogener Form und hatte eine herabhängende Verlängerung zum Schutze der Nase." Ferner ebenda Taf. 12, wo auf einem Pergamentbild von Aschaffenburg so bekleidete Krieger theils mit Schuppenbeinlingen, theils mit engen Hosen erscheinen. — Ferner Taf. 33, wo Krieger aus einem Evangelienbuche Heinrichs II. in Bamberg, sowie von einem Pergamentbild im Besitze des Herausgebers abgebildet sind. Vergl. ferner Viollet-le-Duc »Dictionaire du mobilier français, V. Armure« p. 70 bis 72, VI. Heaume p. 101, 102 u. passim.

[8]) Vergl. des Verfassers Aufsatz: „Ivoires au musée national de Buda-Pesth." »Revue de l'art chrétien« (1897) p. 401, 402 sowie die Tragaltäre der h. Mauritius und Gregor zu Siegburg bei: Aus'm Weerth »Kunstdenkmäler des christl. Mittelalters in den Rheinlanden« T. XLVII Fig. 16, T. XLVIII,

[9]) Die Gestalt Christi auf dem hier nicht abgebildeten Kreuzigungsbild an der Vorderseite des Stuttgarter Kästchens ist ein viel späterer Ersatz der abhanden gekommenen ursprünglichen Gestalt.

Alte Glasmalereien des XV. Jahrh. im Dom zu Xanten.

Mit Tafel IX.



Bereits im Jahrgang V Sp. 17 bis 28 und Jahrgang VII Sp. 39 bis 42 dieser Zeitschrift wurde auf den grofsen Schatz alter Glasgemälde aller Zeitperioden hingewiesen, der sich im Dom zu Xanten befindet. Da nun in letzter Zeit wieder mehrere der meist stark beschädigten Glasmalereien restaurirt und an ihren ursprünglichen Platz versetzt wurden, so möge von diesen zunächst ein besonders schönes und seltenes Werk der hochgothischen Zeit beschrieben werden.

Das auf Taf. IX abgebildete Fenster befindet sich im sechsten Joch des nördlichen Seitenschiffes. Die interessante Form des Couronements dieses Fensters ist gleich dem in Band V Sp. 23 bis 24 dieser Zeitschrift abgebildeten und hat seinen Platz neben diesem Fenster; wie beide auch wohl kurz nach einander entstanden sein dürften.

Die drei unteren, dem Auge des Beschauers zunächst stehenden Felderreihen, etwa ein Drittel des ganzen Fensters, sind allein mit Figuren geschmückt, während der ganze obere Theil, auch das Couronement, mit einfacher Verglasung in kleinen Spitzrauten ausgefüllt ist, aus grünlichem Glase mit gemalter Bordüre, welche sich auch nach unten neben den Figuren fortsetzt.

Die noch vorhandenen Reste befanden sich in einem sehr schlimmen Zustande, so dafs ein einziges Unwetter genügt hätte, dieselben ganz zu vernichten. Die Deckschienen auf den Fenstereisen fehlten gänzlich und nur an wenigen Stellen waren noch kleine, länglichspitze eiserne Keile in den Dollen vorhanden. Der Kalkmörtel an den Seiten war auch fast gänzlich abgefallen, so dafs allein noch die alten Windeisen, nebenbei bemerkt von rechtwinkligem Durchschnitt, die sehr schwachen Felder in ihrer Lage hielten. Viele grofse weifse Glasstücke waren mit Kitt vor die Löcher des defekten Fensters befestigt, nicht etwa um dadurch die alten Glasmalereien zu retten,

sondern lediglich um dem Durchdringen von Regen und Wind Einhalt zu thun. Das verwandte Blei war meist sehr schmal und hatte durchschnittlich eine Breite von nur 6—7 *mm*. Das Glas ist aufserordentlich dünn, vielfach nur $1^1/_2$ bis 2 *mm* dick. An einzelnen wenigen Stellen jedoch auch bis zu $3^1/_2$ *mm*. Bei den verhältnifsmäfsig sehr grofsen Stücken und der schlechten Befestigung derselben ist es verwunderlich, dafs noch so viele Scheiben bis in unsere Zeit erhalten geblieben sind. Beim Herausnehmen, zwecks Restauration fielen die einzelnen Felder trotz gröfster Vorsicht vollständig auseinander, so wenig Halt hatten dieselben mehr. Glücklicherweise waren diese und alle alten Glasmalereien des Domes bereits im Jahre 1888 farbig aufgenommen, so dafs auch manche inzwischen herausgefallene und verloren gegangene Stücke genau wieder hergestellt werden konnten. Bei einer theilweisen früheren Restauration waren die Glasstücke einzelner Felder sinnlos aneinander verbleit, so dafs einige zusammengehörige Theile über das ganze Fenster zerstreut waren. Auch selbst in den Fenstern des hohen Chores fanden sich hier und dort Reste dieses Fensters, welche bei der Restauration Verwendung finden konnten.

Das hier abgebildete Fenster zeigt durch seine Zeichnung und Behandlung, dafs es spätestens im ersten Drittel des XV. Jahrh. entstanden sein muss. Das Mafswerk dieses Fensters wurde 1372 durch den Meister Conrad von Cleve verfertigt.[1]) Da durch den Brand und Wiederaufbau des Westthurmes die Fertigstellung dieses Seitenschiffjoches bis nach 1389 verschoben wurde, so dürfte es sehr wahrscheinlich sein, dafs dieses Fenster bald nach Fertigstellung dieses Baues entstanden ist. Es mag wohl nicht angängig sein, dieses Fenster dem Meister Jacob von Köln zuzuschreiben. Durch die Baurechnungen ist allerdings erwiesen, dafs derselbe kurz zuvor, um 1369, die gleich neben diesem Fenster stehenden Glasmalereien des nördlichen Seitenchörchens verfertigte.[2]) Diese sind allerdings wesentlich anders in Zeichnung und Behandlung, und während das hier abgebildete Fenster schon ziemlich kräftige Modellirung der Figuren zeigt, sind bei jenen die Schatten lediglich durch mehr oder minder dicke Konturen ohne Schattirung angedeutet. Jene sind offenbar unter nordfranzösischem Einfluss entstanden, während das hier beschriebene Fenster in Zeichnung und Modellirung an die besten Werke der Kölner Schule aus dem Beginn des XV. Jahrh. erinnert.

In Bezug auf Arrangement, Farbenvertheilung und Behandlung ist dieses Fenster ein Werk ersten Ranges. Unter drei gleichen, perspektivisch gezeichneten, zierlichen Architekturen stehen in der Mitte der hl. Viktor, in der Rechten Lanze mit Fähnchen, mit der Linken den Mantel haltend; zu seiner Linken der hl. Petrus, zur Rechten der hl. Antonius abbas. Beide empfehlen die vor ihnen knieenden Stifter, Xantener Kanoniker, dem hl. Viktor. Die Details der Architekturen sind äufserst fein gezeichnet. Die Blattverzierungen sind fast ausschliefslich aus Kleeblättern gebildet. Die in ihren Verhältnissen äufserst schlanke Viktorfigur steht auf einem dunkelrothen Hintergrunde. Die Aufsenseite des Mantels des hl. Viktor ist hell graublau, die Innenseite weifs, worauf mit Schwarzloth Hermelinschwänzchen angedeutet sind. Vorne auf dem Panzer trägt St. Viktor einen kleinen Schild mit gelbem Kreuz auf dunkelblauem Grund. St. Antonius ist mit Buch, Stock und Glöckchen dargestellt, neben ihm sein hergebrachtes Attribut, ein kleines Schweinchen. Er sowohl, wie der vor ihm knieende Donator sind ganz in weifser Farbe gehalten, nur der Hintergrund ist mitteltief graublau. Auch der hl. Petrus, welcher mit Tiara, Stab und Schlüsseln dargestellt ist, ist gleich dem Stifter ganz weifs in Farbe; nur der Hintergrund ist graublau. Letzterer ist bei allen drei Figuren mit einem sehr schön gezeichneten, mit Schwarzloth aufkonturirtem Blattmuster versehen, wie aus der Abbildung ersichtlich. Die drei Architekturen sind ebenso wie die bekrönenden Engelchen ganz weifs gehalten. Der Hintergrund ist dort, wo er unten blau ist, oben roth und umgekehrt. Die dreieckigen Mafswerkfüllungen oberhalb der Architekturen sind im Mitteltheil hell graublau, in den Seitentheilen hell violett; während sie von einem dunkelgelben Rand, der auch neben der Architektur im oberen Feld herunter fortgesetzt ist, eingefafst sind. Die bemalten Bordürquadern sind alle weifs und verschieden in

[1]) Stephan Beissel »Baugeschichte der Kirche des hl. Viktor« S. 121.

[2]) Stephan Beissel «Geschichte der Ausstattung der Kirche des hl. Viktor» S. 100.

Gröfse und Muster. Zwischen jedem ist ein abwechselnd roth und blauer unbemalter Quader angebracht. Diese, sowie die Hintergründe nebst den wenigen Farben oberhalb der Architekturen und der Aufsenseite des Mantels des hl. Viktor bilden die einzigen Farben des ganzen Fensters.

Auch bezüglich der Technik ist dieses Fenster durchaus bemerkenswerth. Die Konturen sind mit bräunlich durchscheinendem Schwarzloth äufserst fein gezogen, meist sehr dünn, doch auch stellenweise in den Schattenparthien und in der Architektur stärker. Besonders schön sind die Müsterchen auf dem Panzer und die Haare des hl. Viktor konturirt. Die gelbe Bordüre am Panzer hat ein Rosettenmuster, dessen Grund mit Schwarzloth gedeckt ist. Ebenso ist das Muster im Fufsboden durch Zudecken einzelner Platten mit Schwarzloth hergestellt.

Der leicht grünlich weifse Ton des Glases ist mit einem ebenfalls leicht graugrünlichem Grisail sehr dünn und nur ganz wenig körnig, fast glatt, überzogen. Im Schatten sind einzelne Parthien durch nochmaliges leichtes Uebergehen mit Grisail ein wenig tiefer gelegt. Die Lichter sind ganz zart und weich mit einem Borstenpinsel herausgeholt, nur an wenigen Stellen waren die Lichter scharf und bestimmt mit einem spitzen Holz oder Gänsekiel herausradirt. Im Allgemeinen ist die Bemalung des Glases äufserst leicht und transparent, so dafs auch in den dunkelen Schatten der Ton des Glases noch klar durchleuchtet. Dadurch wird das stumpfe Aussehen vermieden, welches das Glas bei dickem und glattem Auftrag der Farben erhält; wie dies bei neueren Glasmalereien vielfach zu Tage tritt.

Die Glasstücke sind, da man die Verwendung des Diamanten zum Glasschneiden noch nicht kannte, anscheinend mittels heifser Eisen gesprengt und dann durch Kröseln mit zackigen Eisen, wie diese heute bei den Glasern noch wohl gebräuchlich, in die richtige Form gebracht. Trotz dieser schwierigen Arbeit sind die Glasstücke vielfach geradezu gesucht komplizirt in der Form. Gewifs ein gutes Zeichen für die Fertigkeit der damaligen Kunstglaser. Die Form der Glasstücke fällt übrigens nicht immer mit der Zeichnung zusammen, sondern ist mehrfach ganz willkürlich.

Nur an verhältnifsmäfsig wenigen Stellen war die Aufsenseite des Glases mit der infolge chemischer Zersetzung entstandenen Patina bedeckt. Allerdings zeigte die ganze Aufsenseite fast überall einen ganz leichten durch Oxidirung entstandenen Hauch, wodurch das Glas nur an einzelnen Stellen noch klar und durchsichtig geblieben. Einzelne Gläser, besonders das Roth und Gelb, theilweise auch das Blau, sowie einige grünlich weifse Stücke wiesen eine äufserst starke Zersetzung auf, so dafs das Glas an der Aufsenseite mit millimetertiefen Löchern bedeckt war. Das aufgemalte Schwarzloth auf der Innenseite war trotz des hohen Alters noch sehr fest und kann noch manches Jahrhundert überdauern. An einzelnen Stellen jedoch, besonders an den Sturmstangen, war, weil die Felder dort nicht gehörig befestigt, durch Einwirkung von Aufsen die Farbe an einzelnen Stellen gelockert bezw. ganz abgegangen.

Da fast vier Fünftel des ganzen Figurentheiles in weifsem Glase gehalten ist, macht das Fenster mit den farbigen, durch verschiedene Dunkelheit der Stücke in sich variirenden Hintergründen, von welchen die Figuren auch auf weite Entfernung noch klar hervortreten, einen äufserst angenehmen, dem Auge wohlthuenden Eindruck. Es dürfte daher dieses Fenster geradezu mustergültig sein für solche Kirchen, die entweder durch Anbringung von farbigen Fenstern nicht viel verdunkelt werden dürfen, oder, wo die Mittel beschränkt sind, und deshalb nicht die ganzen Fenster mit Bildern geschmückt werden können.

In der letzten Woche wurde wiederum ein sehr bemerkenswerthes neuerdings restaurirtes Fenster im nördlichen Seitenschiff im Dom zu Xanten, und zwar in nächster Nähe des oben beschriebenen Fensters, eingesetzt. Obgleich spätgothisch (1508) ist es in Farbenvertheilung und Wirkung fast gleich diesem Fenster. Figuren, Architekturen und Umrahmung sind ganz weifs gehalten, nur die Teppichgründe sind farbig. Allerdings ist der weifse Grundton etwas gelblicher und auch die Schattirfarbe bräunlicher, wie auch vielfach Silbergelb verwandt ist. Immer bietes dieses Fenster ein gutes Gegenstück zu dem vorbeschriebenen. Ueber dem südlichen Haupteingang wurde ebenfalls ein neu restaurirtes sehr schönes spätgothisches Fenster eingesetzt, welches nicht nur seiner Zeichnung, sondern auch der prächtigen Farben wegen mustergültig ist. Vielleicht bietet sich später Gelegenheit, auch hiervon an dieser Stelle Beschreibung und Abbildung zu bringen.

Kevelaer. Heinrich Derix.

Nachrichten.

Die retrospektive Ausstellung im Petit-Palais der Pariser Weltausstellung. III.

Das Bedürfnifs nach uralten gemusterten Geweben war natürlich nicht durch heimische Erzeugnisse zu decken; dafür war der Rekurs in den Orient oder nach Byzanz nöthig, woher schon vor manchen Jahrhunderten Seidenstoffe nach Frankreich exportirt wurden. Nicht zwar in grofser Menge aber doch in einer Anzahl bemerkenswerther Exemplare haben sie sich hier, sei es als Paramente, sei es als Grabtücher erhalten. Spätrömische oder sassanidische Seidenstoffe sind nicht darunter; solche sind uns fast nur in Abschnitten überliefert, und vielleicht empfahl es sich nicht, sie in diese Ausstellung aufzunehmen. Die Chorkappe der Klosterkirche von Chinon (Nr. 3258) eröffnet den Reigen, ein streifenförmig geordnetes Muster von grün, weifs, gelb gefleckten, angeketteten Panthern auf tiefblauem Purpurgrund; ihre strenge Zeichnung weist auf das VIII. oder IX. Jahrh. hin, und der sie trennende phantastische Lebensbaum wird von chinesischen Anklängen beherrscht; der ganz kleine dreieckige Schild hat seine ursprüngliche Fassung bewahrt. Von den fünf grofsen wohlerhaltenen Grabtüchern aus der Kathedrale von Sens (die an Reichthum uralter, den Schreinen entnommener Stoffreste von keiner Kirche des Landes erreicht wird) dürfte das des hl. Siviard (Nr. 3248), ein byzantinisches Greifenmuster mit goldenen Extremitäten auf weifsem Grund, wohl nicht vor das X. Jahrh. zu datiren sein. Dasjenige des hl. Lupus (Nr. 3250), kreisartige Musterung mit gegenübergestellten Löwen, dazwischen Hunde, blau auf gelbem Grund, dürfte für den Orient und das X. Jahrh. in Anspruch zu nehmen sein. Dasjenige des hl. Potentianus (Nr. 3253), Medaillons mit Greifen und Vögeln in kufischer Einfassung, ist wohl von den Arabern im XI. Jahrh. ausgeführt, und der rothe Seidenstoff mit Vögeln und Gazellen, deren Köpfe, Schild Füfse in Gold brochirt sind (Nr. 3255), ein häufig, wenn auch selten so grofs vorkommendes Muster mag der sarazenischen Industrie des XII. Jahrh. in Palermo zugewiesen werden. Der feingemusterte rothe Stoff mit Goldkreischen (Nr. 3256) scheint der spanisch-maurischen Industrie des XIII. Jahrh. zu entstammen, welche diese Kasettenmusterungen liebte. — Von den ausgestellten Kaseln dürfte keine über das XII. Jahrh. zurückreichen, sie haben aber den Vorzug der ursprünglichen Glockenform, sowohl die von St. Rambert (Nr. 3252), welche aus einem gemischten golddurchwirkten Gewebe besteht mit Löwen- und Vögelmotiven nebst rein dekorativen, also nicht lesbaren kufischen Inschriften, welche abendländischen Urprung vermuthen lassen. Die purpurseidene Kasel mit weifslicher (auf Byzanz hinweisender) Punktirung aus Bayeux hat palermitanischen Bortenschmuck des XII. Jahrh. Das rothe Mefsgewand aus Reims (Nr. 3265), welches mit dem aus perlenverzierten Goldstoff gebildeten, applizirten Lebensbaum versehen ist, wird als französische Arbeit des XIII. Jahrh. anzusprechen sein, mithin als eine Rarität, da die französische Revolution fast mit allen gestickten Paramenten des Mittelalters aufgeräumt, fast nur die von den Klosterfrauen: den Karmelitessen, Ursulinern u. s. w. bewahrten Kirchengewänder späterer Zeit verschont hat, die der Aufmerksamkeit der Behörden zumeist entgangen waren. Das in Bezug auf Zeichnung wie Technik meisterhafte Kaselkreuz des XIV. Jahrh. (Samml. Le Roy, Nr. 3261) erinnert an oberitalienische Stickereien. Die Anbetung der hl. drei Könige, welche den ganzen Mittelbalken ausfüllt und diesem daher, im Unterschiede von den meisten anderen Kaselkreuzen mit Horizontalbalken, seine einheitliche Bedeutung wahrt, ist, wie die Heimsuchung und Verkündigung, vornehmlich im Zopfstich ausgeführt; die weiteren Darstellungen des Längsbalkens sind, wie fast alle mittelalterlichen Kaselstäbe, im XVII. und XVIII. Jahrh. der Verkürzung zum Opfer gefallen. — Der überaus reich bestickte Chormantel aus St. Bertrand de Comminges (Nr. 3266) ist zweifellos englischen Ursprungs, was durch den Umstand, dafs er der Kirche 1308 von Papst Clemens V. geschenkt wurde, eine weitere Bestätigung erhält. Die englischen Bischöfe pflegten nämlich in der Glanzzeit ihrer Stickereikunst des opus anglicum, also von der Mitte des XIII. bis in die 2. Hälfte des XIV. Jahrh., als Erinnerung an ihre Bestätigung und Konsekration dem Papste eine reichgestickte Chorkappe zu widmen, und dieser pflegte, wenn er die Weihe einer hervorragenden Kirche vollzog, eine davon als Andenken zurückzulassen. Diesen Umstand erklärt das sporadische Vorkommen solcher Chormäntel aufser England auch in Italien, Spanien, Frankreich. Sie sind sehr charakteristisch, nicht nur durch ihre frühgothischen Formen und ihren Reichthum, sondern auch durch die Vertheilung der Figuren und Darstellungen, die entweder unter Arkaturen gestellt, oder von Medaillons aller Art eingefafst sind, über den ganzen Mantel verbreitet, der, wie alle Pluvialien dieser Zeit, nur eine ganz kleine dreieckige Kapuze hatte. Das vorliegende, leider im XVIII. Jahrh. beschnittene Exemplar hat die mehr ornamentale Verzierung, indem ein ganzes System runder und ovaler Ranken die Darstellungen aus der Passion und dem Leben der Gottesmutter, sowie ganz naturalistisch behandelter Vögel und sonstiger Thiere, umfängt, die in dem Modellirstich auf den gemusterten Goldstoff übertragen sind. Dafs sie durchweg vortrefflich erhalten sind trotz der sonst nicht unerheblichen Gebrauchsspuren, hat seinen Grund in der überaus soliden Technik, indem der reichlich verwendete Goldfaden nicht nur in dem losen Ueberfangstich, sondern in dem festen, weil auf der Rückseite unterstochenen und so festgelegten Durchbruchstich eingetragen ist. Ein solcher Chormantel darf hinsichtlich der Zeichnung, die streng und doch sehr dekorativ ist, wie der Ausführung als ein wahrer Triumph der Kunst bezeichnet werden, und es ist zu bedauern, dafs kein einziges Exemplar derselben seinen Weg nach Deutschland genommen hat. — Ein Chormantel, aus Leinen und Seide zu grofsen Thiermusterungen verwebt, darf vielleicht als ein Produkt der deutschen

(oder spanischen) Textilindustrie des XIII. Jahrh. angesprochen und mit der Dalmatik der Kirche von Ambazak, einem Adlerstoff mit entstellter kufischer Legende derselben Fabrikationsstätte zugeschrieben werden. — Aus früheren Stickereien seien noch das Altarfrontale von St. Bertrand de Comminges aus dem Ende des XIII. Jahrh. erwähnt (Nr. 3267): Standfiguren der Apostel unter Arkaden, sowie Stola und Manipel des hl. Edmund, Goldstickerei des XII. Jahrh. auf rother Seide. Auf denselben Heiligen werden die beiden in Puligny aufbewahrten Sandalen zurückgeführt, welche ebenfalls auf rothem Seidengrund eingestickte Ranken zeigen. Derselben Zeit gehört der dem hl. Malachias zugeschriebene, im Dom von Châlons-sur-Marne befindliche Schuh an (Nr. 3291), welcher aus röthlichem Leder verfertigt, mit ausgeschnittenen vergoldeten Lederranken in rothem Steppstich derart geschmückt ist, dafs für die freigebliebenen Stellen kleine Löcher ausgespart sind zur Befestigung von Perlen. — Die frühgothische Mitra (Nr. 3269) zeigt auf weifsem Seidengrund zwei goldgestickte Figuren, die spätgothische des Erzbischofs Carl von Besançon (Nr. 3262) auf Silbergrund gewirkte Borten mit eingestickten Rosetten und Perlen. — Das Antependium des Museums von Toulouse (Nr. 3273) ist mit 12 bandgefafsten Medaillons bedeckt, in denen auf Goldgrund in oberflächlichem Stilstich biblische Szenen hochgothischen Stils eingetragen sind. Um so viel feiner ist das dem Museum von Chartres entlehnte, ebenfalls dem XIV. Jahrh. angehörige Triptychon (Nr. 3268) ausgeführt, welches auf überfangenem Goldgrund in edelster Nadelmalerei Christus als Erbärmdebild zeigt, von Maria und Johannes gestützt, auf den Flügeln St. Katharina und Johann Baptist, ebenfalls als Hüftfiguren. Dem ursprünglichen Lederüberzug der Rückseiten sind Ranken einpunzirt. — Die sieben Reliquienbeutelchen (Nr. 3257), erst 1896 im Dom zu Sens gefunden, gehören dem XII. bis XIV. Jahrh. an; theils aus gemusterten Stoffen zusammengenäht, theils mit figürlichen oder ornamentalen Stickereien bedeckt, die sie als Damenschmuck kennzeichnen, haben sie zumeist wohl erst später als Weihegeschenke die kirchliche Bestimmung gefunden, wie so viele aus der Fremde, namentlich dem Orient mitgebrachte kostbare Behälter, oder in der Heimath für profane Zwecke angefertigte kunstvolle Kästchen nachträglich in den Dienst des Heiligthums gestellt sind. Auch die drei Aumonières des Domes von Troyes aus dem XIV. Jahrh. (Nr. 3270 bis 3272), trapezförmig gestaltet und aus Sack und Deckel bestehend, sind Meisterwerke der französischen Nadelmalerei. Von den beiden ersten, in Relief auf rothem Sammet ausgeführten prachtvollen Exemplaren stellt das eine auf der Tasche zwei ein Herz verarbeitende Jungfrauen, auf dem Ueberschlag eine schlafende Dame vor, über welche die Liebe sich beugt, das andere die Jungfrau mit dem Einhorn und darüber eine sitzende Frau; das dritte Exemplar ist in gefälligem Wechsel durch ein anmuthiges Spiel geometrischer Musterungen belebt, die der Kreuzstich bewirkt hat. — Die runden, mit Goldornamenten bestickten Beutel, die zur Aufbewahrung der Spielmarken oder zum Almosensammeln dienten, gehören erst dem XVII. und XVIII. Jahrh. an. — Von den übrigen Kirchengewändern seien nur noch zwei Chorkappen und zwei Kaseln hervorgehoben. Von jenen besteht die ältere um 1500 (Nr. 3275) in einem brillanten Sammetbrokat mit Goldgrund und frisé en or und en argent, der mit gestickten Stäben französischen Ursprungs verbrähmt ist, die jüngere (Nr. 3286) in einem farbenreich und schwer gemusterten Sammetbrokat des XVII. Jahrh. — Von den Kaseln ist die eine (Nr. 3276) von rothem Sammet mit aufgesetzten Reliefstickereien noch spätgothisch, die andere des Doms von Reims (Nr. 3282) aus Gold- und Silberfrisé-Sammet mit Goldlasurstäben in ganz schwerer Bouillon-Einfassung gefertigt. — Damit ist über die Gruppe der Gewebe und Stickerei ein Ueberblick geboten, der zwar nicht erschöpfend, aber doch einigermafsen vollständig ist; nicht so sehr als eine Illustration des französischen Kunstschaffens auf dem Textilgebiete erscheint sie, denn vielmehr als eine interessante, wenn auch nicht lückenlose Sammlung von Belegstücken für die Entwickelung dieses auch für die praktischen Zwecke der Nachahmung ungemein wichtigen Kunstzweiges.

Die Keramik, die in ganz kurzer Behandlung hier angeschlossen sei, obwohl sie die meisten Einzelobjekte aufweist, ist durch nahezu 200 Gegenstände aus der römischen Epoche vertreten, unter denen aber wenig Hervorragendes. An sie schliefsen sich unmittelbar die gemusterten, zumeist glasirten Thonfliesen des XIII., XIV. und XV. Jahrh. an, die bekanntlich in Frankreich eine überaus reiche Entwickelung erfahren haben, als das hier für die mittelalterlichen Fufsböden fast ausschliefslich verwendete Material; Pflanzen- und Thierornamente, Figuren und Wappen bilden ihren Hauptdekor, und die meisten sind darauf eingerichtet, zu gröfseren Bildern zusammengestellt zu werden, weil das einzelne, schon aus technischen Gründen nicht leicht über 12 *cm* grofse Plättchen in der stetigen Wiederholung zu einförmig wirken würde. Als ein besonders lehrreiches und sehr nachahmungswerthes Exemplar erscheint die etwas oblonge Mosaik des XIV. Jahrh., deren Mittelpunkt aus vier über Eck zu einer Reiterfigur zusammengestellten weifslichen Plättchen mit braun inkrustirten Konturen besteht in einer Umgebung bräunlicher und grünlicher Flieschen, mit seitlicher Einfassung rautenförmig gemusterter Lilienborten. In vergröfsertem Mafsstabe würde dieses Motiv sehr verwendbar sein für die Gewinnung eines organisch gestalteten Plattenbelages, nach welchen die Nachfrage sehr stark ist, zumal für den Chor der Kirche. Da diese Fliesen in gefritteter Technik den höchsten Grad der Widerstandsfähigkeit besitzen bei gleichartigem Verschleifs, weder Feuchtigkeit noch zu grofse Kälte annehmen, so empfiehlt sich ihre Verwendung, wenn Zeichnung und Farbe korrekt sind, also nicht flau und geleckt. Die französischen Fliesen sind fast immer glasirt und weder vertieft noch reliefirt, während die deutschen Thonplättchen dieser Zeit in der romanischen und namentlich frühgothischen Periode öfters eingeritzte oder eingeprefste Ornamente tragen, später auch reliefirte Dessins. — Von den mittelalterlichen Steinzeuggefäfsen verdient besondere Erwähnung eine cylindrische gelb glasirte Büchse, welche ringsum durch Arkaden gegliedert ist, mit Heiligenfiguren spät-

gothischen Stiles. — Die Fayencen von Bernard Palissy (Nr. 913 bis 954) bestehend in Tellern, Schüsseln, Krügen, Figuren, Profilreliefs, bilden einen Glanzpunkt der Ausstellung, und Sammler ersten Rangs wie Baron Alphons und Gustav Rothschild, Baron Albert von Oppenheim in Köln haben dazu die Hauptbeiträge geliefert, wie ihnen auch von den sechs d'Oiron- beziehungsweise Saint-Porchaire-Gefäfsen die grofse Kanne (Nr. 955), die beiden Schalen (Nr. 956 und 957), das Salzfafs (Nr. 960) zu danken sind. — Die noch viel zahlreicher vertretenen Fayencen von Nevers (Nr. 967 bis 1065), sowie von Rouen (1067 bis 1272) vertheilen sich ebenfalls auf verhältnifsmäfsig wenige Sammler, und dieser Umstand, der auch bei den weiteren Fayencen wie Moustiers, Bordeaux, Rennes, Marseille, Niederviller u. s. w., sowie bei den Porzellanen von Saint-Cloud, Chantilly, Mennecy, Sèvres u. s. w. in die Augen fällt, beweist, wie sehr einzelne Liebhaber gerade diese französische Spezialität pflegen.

Als solche betrachten die Franzosen auch das Elfenbein, gewifs für das XIII. und XIV. Jahrh. mit vollem Recht, denn in dieser Zeit hat die bildnerische Behandlung dieses edlen Materials bei ihnen die vollendetste Pflege gefunden, wie schon die brillante Ausstellung in dem eigenen, fast zu beschränkten Raume des Petit-Palais beweist. — Der grofse griechische Frauenkopf (Nr. 1) mag früh nach Frankreich gekommen und hier von Einflufs gewesen sein mit den folgenden Erzeugnissen der antiken Skulptur, den Konsulardiptychen und Pyxiden. Das grofse Diptychon Justinians aus 521 (Nr. 9) ist sehr einfach: Kreuz in der Mitte und vier Eckrosetten, das kleine des Museums von Bourges (Nr. 10) mit der gewöhnlichen Darstellung von Thierkämpfen unten und des zuschauenden Konsuls oben ausgestattet, das dritte (Nr. 11), in Metall gefafst, um seit dem XIII. Jahrh. als Buchdeckel zu dienen, mit dem Triumphzuge des Bacchus und der Diana. — Von den drei runden Pyxiden (Nr. 12 bis 14) zeigt die mittlere und wohl späteste (VI. Jahrh.) Thierkämpfe, die erste und älteste (V. Jahrh.) christliche Darstellungen, wie die letzte, welche im XIV. Jahrh. mit einem ganz einfachen runden Schaft und Fufs wie konischem Deckel versehen wurde, um dem liturgischen Gebrauche, wohl als Hostienbüchse, zu dienen. — Das kleine rechteckige fragmentarische Plättchen des VI. Jahrh. mit der Darstellung der Geburt und der Anbetung der hl. drei Könige (Nr. 15) ist von ungewöhnlicher Feinheit der Ausführung. Der Gürtel des hl. Cäsarius (Nr. 17) mit der Grabbewachungsszene entstammt dem XIII. Jahrh.; die Diptychontafel des IX. Jahrh. aus dem Dome von Nancy (Nr. 18) mit Passionsszenen ist wohl heimischen Ursprungs, desgleichen die ungewöhnlich tief ausgearbeitete Tafel mit Christus, Moses, Isaias und den Aposteln (Nr. 20), während das Diptychon des XI. Jahrh. mit den rundbogigen Giebelfeldern aus der Diözese von Chambéry vielmehr auf Byzanz hinweist. — Der durchbrochene, filigranverzierte Kamm des hl. Lupus aus der Kathedrale von Sens (Nr. 21) mit den gegen den Lebensbaum vorspringenden beiden Löwen gehört dem IX., der des hl. Gozelinus aus dem Dom von Nancy (Nr. 22), ebenfalls durchbrochen und mit eingelegten Steinchen sowie mit Kelch, Trauben und Vögeln geschmückt, dem X. Jahrh. an. — Der byzantinische Koffer des Domes von Troyes (Nr. 25) braunroth gebeizt und ringsum sowie auf dem Deckel mit Ritter-, Jagdszenen und phantastischen Vögeln im X. Jahrh. geschmückt, verdient die höchste Beachtung; auch die Tafeln Nr. 26 (Samml. Campe) mit der Darstellung des Weltrichters, und Nr. 27 (Museum von Compiègne) mit Christus zwischen den Aposteln sind beachtenswerth, obgleich ihr französischer Ursprung nicht aufser Zweifel. — Die drei Taustäbe (Nr. 29 bis 31) werden wohl mit Recht wie die anderswo, wenn auch selten vorkommenden Exemplare, für das XI. Jahrh., die sechs zumeist mit Thierfrisen versehenen, zum Theil vielleicht dem Orient entstammenden Jagd- bezw. Trinkhörner für das XI. und XII. Jahrh. in Anspruch genommen. — Dem XII. Jahrh. gehören das Heiliggrab des Museums von Dol an, reiche Bekrönung mit Engel, vier Frauen und Wächtern, sowie die fünf Schachfiguren (Nr. 44 bis 48) und die drei Krummstäbe (Nr. 51 bis 53), von denen nur der letztere eine szenische Darstellung enthält. Die zum Oeffnen, mithin als Flügelbild eingerichtete hl. Maria (Samml. Sailly, Nr. 50) mit einer Art Fufs für die Geburtsdarstellung, mit einem länglichen Sechspafs für die Leidens- und Glorienscenen darüber ist den Reliefs vom Berge Athos als selbstständige Arbeit in grofsem Mafsstab und Stil nachgebildet. — Mit den bisher aufgeführten Elfenbeinarbeiten sind die wichtigen Erzeugnisse der antiken und romanischen Epoche ziemlich vollständig angegeben, eine respektable Kette, aber mit manchen fremdländischen Gliedern und nur ein schwaches Vorspiel der mit dem XIII. Jahrh. einsetzenden Skulpturen, die den Ruhmestitel der französischen Plastik bilden und als solche eine deutliche Sprache reden, obgleich sie hinsichtlich ihrer engeren Heimath, ihrer eigentlichen Ursprungswerkstätten, noch keine erfolgreichen Untersuchungen erfahren haben. — Die Spitze behauptet der Verkündigungsengel Gabriel (Samml. Chalandon Nr. 59), in der Linken eine Rolle haltend (Rechte und Füfse erneuert, Flügel fehlend), ungewöhnlich grofs, in antiker Gewandung eine klassische Erscheinung von wunderbarer Haltung und Gesichtsbildung, so dafs sie an künstlerischem Gehalt alle anderen Elfenbeinstatuetten übertrifft, auch die ihr beigegebene hl. Jungfrau (Samml. Garnier Nr. 58), die etwas kleiner und jünger ist mit weniger grofs angelegtem Faltenwurf und Ausdruck. Neben ihnen beherrschen diese Abtheilung die drei grofsen sitzenden Madonnen Nr. 61, 82, 84, welche der französischen Elfenbeinplastik zu unvergänglichem Ruhme gereichen. Die hervorragendste ist die von Baron A. v. Oppenheim: die Füfse ruhen auf einer Art Sphinx, das halb stehende, halb sitzende, lebhaft bewegte Kind berührt mit der Rechten die Brust der Mutter, greift mit der Linken nach der Blume in ihrer Hand, wohin das mit dem Schleier umgebene, bekrönte Haupt sanft sich neigt. Reiche Bemalung: Goldborte für Kleid und Mantel, Futter blau mit Goldsternen, der architektonisch durchgebildete und durchbrochene Sessel ist mit aufgemalten Thierfiguren geschmückt. Ein unvergleichliches wohl gleich nach 1300 entstandenes Werk. Ihr verwandt die Madonna von Martin Le Roy, die ebenfalls Schleier trägt

Ihre Rechte hält einen Apfel, das recht innig aufgefafste sitzende Kind hat beide Hände vorgestreckt. Der linke Fufs ruht auf einem Kissen, das Sedile sehr einfach. Mehrfache Reste der Bemalung. Die noch etwas gröfsere, sehr stark ausgebogene Madonna der Kirche von Villeneuve-lez-Avignon, hält das stehende Kind und sitzt auf einer durch Arkaden gegliederten Bank, den linken Fufs auf einen Hund gestellt. Die Bemalung ist hier ungewöhnlich stark ausgebildet, indem auch die Köpfe inkarnirt, das Schleierfutter roth lasirt, breite Goldborten als Säume verwendet, Goldranken über Kleid und Mantel ausgedehnt sind. — Die grofse stehende Madonna des Museums von Rouen ohne Schleier, mit herunterfallendem Haar, das halb bekleidete, den Finger im Mund haltende Kind mit beiden Händen haltend, bezeichnet bereits den gegen das Ende des XIV. Jahrh. eingetretenen Realismus, wie er hier verhältnifsmäfsig wenig vertreten ist. Fast alle Madonnen, sitzende wie stehende, von denen zwei noch bis in das XII. Jahrh. zurückreichen, etwa sechs dem XIII. Jahrh. angehören mögen, während die weiteren sechszehn die Merkmale des XIV. Jahrh. an sich tragen, stellen das Kind bekleidet dar, eine als Wickelkind, eine sogar im Bett, und zeigen durch die grofse Verschiedenheit in den Details, in Haltung, Gestaltung, Ausdruck die aufserordentliche Erfindungsgabe der damaligen Meister, die in dem engen ikonographischen, wie technischen Rahmen die gröfste Mannigfaltigkeit zu entfalten wufsten. — Zu derselben Beobachtung drängen die ein halbes Hundert umfassenden, fast ausschliefslich im XIV. Jahrh. entstandenen Diptychen, Triptychen, Polyptychen, von denen die kleineren vielfach Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, Maria zwischen zwei kerzentragenden Engeln zeigen, die gröfseren in der Regel Leidensszenen, zwei, drei, sogar vier Reliefs übereinander. Spuren von Farben, wenn auch nur spärliche, finden sich auf den meisten, vollständige Bemalungen nirgendwo, vielfache, nicht nur auf die Futterumschläge sich beschränkende Illuminirungen nicht selten. Bei diesen tritt folgender Klimax in die Erscheinung: Auf blauem Grund vergoldete Figuren und Architektur; bei weifsem Grund rothe, blaue, grüne Futterumschläge und kleine Gewandmusterungen; auf blauem Grund ganz polychromirte Gewänder in opak-blauen, grün oder roth lasirten Tönen. Diese reichste Art farbiger Behandlung hat sich auf einem Diptychon der Samml. v. Oppenheim (Nr. 128) erhalten, die an Reichthum hervorragender Elfenbeinskulpturen von keiner anderen erreicht wird. Auch ihr Tetraptychon mit Passionsbildern (Nr. 112), ihr Triptychon mit der Gottesmutter zwischen zwei Engeln (Nr. 116), sowie mehrere Diptychen, von denen ein metallbekleidetes, aus zwei runden Medaillons bestehendes, etwas späteren, flandrischen Ursprungs sein dürfte, machen sich durch ungewöhnlich gute Ausführung bemerkbar. Vortrefflich ist auf diesem Gebiete der für die Privatandacht bestimmten Kleinplastik auch die Sammlung Campe aus Hamburg (zwei Triptychen Nr. 113 und 114, zwei Diptychen Nr. 124 und 125) vertreten, wie jene sich überhaupt aus Privatsammlungen (Doistan, Boy, Corroyer, Cottereau, Maignan, Thewalt u. s. w.) vornehmlich rekrutirt hat. Auch die sehr fein durchgeführte, reich bemalte und vergoldete Cylinderbüchse des Museums von Dijon (Nr. 102) mit auf zwei Zonen vertheilten Darstellungen aus der Kindheit des Heilandes, die kleinere Pyxis des Museums von Reims (Nr. 103), der gröfsere Koffer mit vierundzwanzig neutestamentlichen Szenen aus dem Museum von Toulouse (Nr. 171), die beiden herrlichen leuchtertragenden Engel, welche auf metallischer Plattform stehend die flache Bergkrystallkapsel des XVI. Jahrh. flankiren (Dom von Rouen), sowie zwei Kurvaturen von Bischofsstäben (Nr. 152 u. 153), sämmtlich aus dem XIV. Jahrh., gehören noch in diese Gruppe. Desgleichen als Erzeugnisse des XV. Jahrh.: die reizende polychromirte Verkündigung des Museums von Langres (Nr. 173) mit gravirtem Lederetuis (Wappen Philipps des Guten), Mutter Anna sitzend mit der Gottesmutter und dem halbbekleideten Jesukinde auf dem Schofse (Museum von Compiègne Nr. 174), St. Margaretha und Sebastianus, zwei kleine, aber überaus fein behandelte Figuren (der Samml. Doistan, Nr. 178), verschiedene Kufstäfelchen, endlich ein grofser Klappschrein mit mächtiger Kreuzigungsgruppe, neben welcher schwebende Engel, eine Arbeit von Jaillot aus 1664.

Neben diesem Reichthum an religiösen Darstellungen treten die profanen, wie sie im Mittelalter namentlich auf Turnier- bezw. Minnekästchen und Spiegelkapseln beliebt waren, an Zahl etwas in den Hintergrund, an kulturgeschichtlicher Bedeutung aber um so mehr in die Erscheinung. Unter den Turnierkästchen zeichnet sich das v. Oppenheimsche (Nr. 165) durch Gröfse und Reichthum der legendarischen und symbolischen Darstellungen aus, in welche auch der Jungbrunnen, die Sage von Alexander und Aristoteles, von Tristan und Isolde, von dem Einhorn u. s. w. aufgenommen sind. Von den beiden Mannheim'schen Kästchen (Nr. 166—167) ist das eine sehr fein; auch das von Thewalt in Köln (Nr. 187) recht beachtenswerth. Von den zumeist runden Spiegelkapseln, die sämmtlich mit Liebesszenen ausgestattet sind, gehören zehn dem XIV. Jahrh. an, darunter eine doppelte im Besitze von Oppenheim (Nr. 157), zwei dem XV. Jahrh. Mit dem Schlusse dieses Jahrhunderts scheint der Gebrauch dieser Spiegel in Abgang gerathen und der reichverzierte Buchsspiegel als vornehmstes Toilettenwerkzeug eingeführt worden zu sein. Einen solchen führt die Holzabtheilung als Eigenthum des Barons v. Oppenheim unter Nr. 3127 auf. — Diese Abtheilung beginnt mit den letzten Ausklängen der romanischen Periode, über welche Holzschnitzereien im Abendlande nur in seltenen Fällen hinausreichen, und die sitzende Gottesmutter ist hier, wie in den meisten Sammlungen, die älteste Figur. Sie begegnet in verschiedenen Abwandlungen aus dem Anfange des XIII. Jahrh., von denen die der Samml. Maignan (Nr. 3031) durch ihre Gröfse, Erhabenheit und zum Theil ursprüngliche, fast ganz in Glanzgold ausgeführte Bemalung herausragt. Eschen- und Nufsbaumholz liefern hier fast immer das Material, so dafs bei dem in Frankreich sehr selten vorkommenden Eichenholz, welches in Deutschland um diese Zeit die Regel bildet, der Gedanke an fremden Ursprung sich nahe legt. Eine sitzende Bischofsfigur aus Angers (Nr. 3037) trägt hier, wie auch sonst öfters, diese

frühen Formen, welche auch drei Bruchstücken von Bischofsstäben eignen, mit ringsum laufenden, neutestamentlichen Szenen. Auffallend schwach ist das XIV. Jahrh. vertreten durch einen Grabstab, wie er schon in dieser Epoche für die Bestattung der Bischöfe Eingang gefunden hatte, sowie durch einige Madonnen, unter denen die, leider neu bemalte, der Samml. Gillot die beste. Dem XV. Jahrh. fallen bereits zu ein grofser Kruzifixus mit stark markirten Rippen, nebst Maria und Johannes (Samml. Hoentschel Nr. 3072), namentlich aber fünf Figürchen, die zu den Perlen nicht nur dieser Abtheilung zählen: ein Edelknappe der Samml. Oppenheim (Nr. 3071), eine Martha aus Gontier, die sich zugleich durch einen überaus vornehmen Silberton des Holzes auszeichnet, die ungemein innig empfundene polychromirte Statuette eines betenden Mannes (Samml. Chatrière), ein polychromirtes Büstchen mit reichem Kopfschmuck (Samml. Mohl, Nr. 3035), ein St. Hubertus auf der Jagd, Relief der Frau Stern (Nr. 3105). An sonstigen spätgothischen Figuren, Reliefs, Füllbrettern fehlt es nicht, und auch die kleine Holzplastik dieser, wie der folgenden Zeit entbehrt nicht der Vertretung, steht aber in keinem Verhältnisse zu dem in Frankreich noch vorhandenen Reichthum gerade auf diesem Gebiet. — Von den Möbeln, die in grofser Anzahl durch alle Räume vertheilt sind, aber hier erst mit dem XVII. Jahrh. ungewöhnliche Bedeutung gewinnen, mögen als für unsere Zwecke zumeist in Betracht kommend, nur erwähnt werden zunächst die noch romanischen Thürflügel mit grofsen Ornamenten wie Majuskelinschriften und ganz rohen Konturfiguren, die sämmtlich durch Ausgründung gewonnen und etwas kolorirt sind; für die Behandlung von Kirchenthüren, für welche die Eisenbänder mit ihren Ausläufern nicht immer genügen, bieten sie verwendbare Motive. Sodann die grofse Truhe des XV. Jahrh. aus Angers (Nr. 2803), welche mit flachem Mafswerk verziert ist, der ausgehobene Grund abwechselnd roth und grün gestrichen und mit aufschablonirten Goldrosettchen versehen. Der Taufsteindeckel der Kirche von Bueil hat unten die Apostelreliefs auf Füllbrettern, von denen zwei zu einem Thürchen vereinigt sind, darüber auf den zwölf Kuppelfüllungen mit krabbenbesetzten Profilen Ornamente in den Formen der spätesten Gothik. Nur wenig jünger ist der Taufsteindeckel aus der Kirche St. Romain zu Rouen (Nr. 3099), der ebenfalls wie der Kuppelthurm achtseitig gestaltet und mit kleinen und feinen Passionsszenen im Hautrelief reich ausgestattet, mit einer Laterne bekrönt ist.

Die Steinskulptur, die im Verhältnisse zur Menge des in Frankreich Vorhandenen nur spärlich zugelassen, vielleicht nicht ohne Rücksicht auf die Abgüsse im Trokadero-Museum, ist für die romanische Periode namentlich durch Kapitelle, durch die beiden grofsen Relieffiguren mit dem Löwen und Bock (Museum Toulouse Nr. 4622) durch eine polychromirte Madonna Maignan's (Nr. 4635), sowie durch die Marmortafeln mit eintauschirten Bleifiguren aus der Kathedrale von St. Omer (Nr. 4634) vertreten. Bemerkenswerth sind aus dem XIV. Jahrh. drei knieende Donatorenfiguren in Marmor aus dem Besitze von Gaston Lebreton (Nr. 4642), zwei leuchtertragende Engel der Samml. Schiff (Nr. 4639), sowie eine grofse polychromirte Standfigur des hl. Dionysius (Samml. Moreau-Nélaton, Nr. 4647) mit der Schädeldecke in der Linken, der Mitra über der Krone in der Rechten. Denselben Heiligen, wie er den mit der Mitra bedeckten Kopf vor sich, ein Engelpaar über seinem Haupte die Krone hält, stellt eine kleine Figur des XV. Jahrh. dar. Diesem gehört auch die Profilbüste des Königs René an (Nr. 4651) und die merkwürdige bemalte Frauenbüste mit gefalteten Händen und sehr reichem Kopfschmuck der Samml. v. Oppenheim (Nr. 4652). Vier Schreibrüder in Marmor vom Grabmale Philipps des Kühnen (Nr. 4657) sind charakteristisch für die burgundische Schule von Dijon des XIV., die allegorische Marmorfigur der Stärke (Samml. Koechlin, Nr. 4668) für die der Champagne des XVI. Jahrh. Diesem entstammt auch ein Reliquiar (?) in Form einer Pilgerflasche mit dem Porträt Ludwig XII. (Museum von Puy, Nr. 4664.) — Indem wir die späteren Marmor- und Thonfiguren, die zumeist bedeutenden Bildhauern zugeschrieben werden können, übergehen, wenden wir uns den Bronzen und damit dem Metall zu, welches in Verbindung mit dem Email der Ausstellung den Hauptwerth verleiht. Trotzdem werden wir uns auf die Hervorhebung der Hauptgegenstände beschränken müssen.

(Fortsetzung folgt.) Schnütgen.

Bücherschau.

Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina auf dem aventinischen Hügel zu Rom. Beschrieben und erläutert von Dr. Johannes Wiegand, Kaplan am deutschen Campo santo zu Rom. Mit 21 phototypischen Tafeln und 6 Figuren im Text. Trier, Druck und Verlag der Paulinusdruckerei. 1900. 145 S. 8°. Preis 16 Mk.

Rom ist bekanntlich überreich an Denkmälern aus altchristlicher Zeit; eines der beachtenswerthesten derselben ist aber, weil ganz vereinzelt dastehend, die Thüre an der uralten Basilika der hl. Sabina auf dem Aventin. Dieselbe hat denn auch in neuerer Zeit in hohem Grade das Interesse der Archäologen wie Kunstforscher geweckt, wie die zahlreichen Monographien über die Thüre als ganzes, oder über einzelne der sie schmückenden Bildwerke beweisen. Natürlich ging es hier, wie auch bei vielen andern Monumenten: Da geschichtliche Angaben über das Alter der Thüre fehlen und auch die Reliefs der Deutung mehrfach Schwierigkeiten bieten, so hat es weder an verschiedenen Ansichten über das Alter des Portales und seiner Skulpturen gemangelt, noch ist man über die Erklärung aller der dargestellten Szenen einig geworden. Unter solchen Umständen kann man eine Arbeit nur freudig begrüfsen, welche auf den bisherigen sicheren Ergebnissen der Forschung auf- und weiterbaut, an der Hand der Bildwerke die noch schwebenden Streitfragen

beleuchtet, die verschiedenen Ansichten prüft und sichtet und durch eine neue, ausgiebige Untersuchung der Skulpturen, ihres Stiles und ihrer Eigenthümlichkeiten den Weg zu einer Verständigung in dem noch obwaltenden Kampf der Meinungen herbeizuführen sucht. Der Verfasser gibt zunächst Auskunft über den Stand der Litteratur, welche die Sabinathür hervorgerufen hat. Dann läfst er eine allgemeine Beschreibung des Monumentes folgen, um sich hierauf weitläufig mit den einzelnen Thürfüllungen zu beschäftigen. Eine interessante ikonographische Zusammenfassung der Darstellungen schliefst die Einzeluntersuchungen ab. Weitere Abschnitte beschäftigen sich mit dem Ursprung und dem Alter der Thür und der Concordia veteris et Novi Testamenti, d. i. dem Parallelismus in der Darstellung von Begebenheiten aus dem Alten und Neuen Bunde. Das Schlufskapitel ist der Frage nach dem Einflufs gewidmet, den die Sabinathüre auf die Entstehung anderer mit figürlichen Szenen ausgestatteten Thüren in der Folgezeit ausgeübt haben soll.

Man mufs der Art und Weise, in welcher der Verfasser seinen Gegenstand behandelt, alle Anerkennung zollen. Ausgerüstet mit der nöthigen Vorbedingung, einer guten Detailkenntnifs der altchristlichen Monumente, tritt er ruhig und vorurtheilslos an denselben heran und erörtert in klarer, sicherer und vertrauenerweckender Weise die einzelnen zur Besprechung kommenden Fragen. Die vielfach so beliebten Phantasien, mit denen man die Oede da auszufüllen sucht, wo das Wissen aufhört, wird man in der vorliegenden Schrift ebensowenig finden, als die fabelhaft sichern Datirungen, wie man sie leider nur zu oft bei kunsthistorischen und archäologischen Untersuchungen antrifft. Wo eine Sache zweifelhaft ist, wird sie als solche hingestellt und wo es sich um eine blofse Muthmafsung handelt, wird sie in dieser Eigenschaft gekennzeichnet. Dabei verräth sich überall ein gesundes kritisches Urtheil. Natürlich bleiben auch nach des Verfassers Schrift Punkte übrig, die noch der Lösung harren. Sie wollte ja auch keineswegs in alles das Tageslicht hineintragen, sondern nur den Weg zu einer Verständigung bereiten. Insbesondere dürfte wohl in Bezug auf das Alter der Thüre oder besser ihrer einzelnen Theile — denn der altchristliche Ursprung des Portales als ganzes mufs als sicher betrachtet werden — das letzte Wort noch erst zu sprechen sein.

Der Arbeit sind Reproduktionen der einzelnen Bildwerke beigefügt. Wer die bisherigen Abbildungen kennt und weifs, wie mangelhaft dieselben mehr oder minder sind, kann darüber nur erfreut sein. Die phototypischen Wiedergaben sind wirklich vortrefflich gelungen. Die Tafeln gestatten in ihrer sorgsamen und vorzüglichen Ausführungen ein Studium des Bildwerkes, wie es unter gewöhnlichen Verhältnissen in der ungünstig beleuchteten Vorhalle von S. Sabina, wo Schreiber dieser Zeilen selbst Gelegenheit hatte, an Ort und Stelle die Thüren zu studiren, nur schwer möglich ist.

Von einigen Kleinigkeiten, die dem Rezensenten auffielen, seien etwa erwähnt, S. 43 Rundstab statt Ring, S. 50 und 54 compagus statt campagus, S. 137 a niello statt in Tauschirarbeit. Wünschenswerth wäre es gewesen, wenn hie und da Monumente, die zum Vergleich herangezogen wurden, etwas näher beschrieben worden wären, da nicht Jedem die Werke, worin dieselben abgebildet sind, zur Hand sind. Die Zunge, von der S. 88 die Rede ist, dürfte nichts anders als der Längsbalken des auf den Kopf gestellten Kreuzes sein.

Luxemburg. J. Braun S. J.

La Broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours d'après les spécimens authentiques et les anciens inventaires par M. Louis de Farcy. Dieses hier wiederholt besprochene und auf's wärmste empfohlene Monumentalwerk über die Stickerei, ihre Technik und Geschichte, hat ein Supplément von 34 Grofsfoliotafeln erhalten, welches durch den Verleger Belhomme in Angers für 25 frs. zu beziehen ist, der das ganze Werk für 125 frs. liefert. Dieser Nachtrag enthält eine grofse Anzahl überaus merkwürdiger Stickereien, die zumeist dem Mittelalter angehören und für die Ausführung reicher Paramente die dankbarsten Motive bieten. Die Reihe beginnt mit dem vor einigen Jahren aufgetauchten spätromanischen Antependium vom Rupertsberg bei Bingen, welches leider vom Brüsseler Museum erworben ist, dessen Konservator Dr. Destrée ihm vor Jahresfrist eine recht beachtenswerthe Monographie (im Verlage von Goossens in Brüssel) gewidmet hat. Der von einem französischen Künstler zwischen 1268 und 1288 ausgeführte, vom Papst Nicolaus IV. dem Dom von Ascoli geschenkte Chormantel ist so merkwürdig wie selten. Die beiden frühgothischen Antependien des Museums von Bern sind kostbare Ornate, desgl. die beiden englischen Chorkappen aus dem Ende des XIV. Jahrh., die sich noch in England befinden; wie das leider fragmentarische Exemplar im bischöflichen Museum zu Vichy, welches noch verschiedene andere sehr bemerkenswerthe Stickereien besitzt. Die beiden herrlichen sehr reichen Antependien im Museum von Florenz sind bekannt, auch die beiden prachtvollen Altarbehänge aus Kloster Königsfelden und vor Allem die Alles überbietende Kapelle vom goldenen Fliefs aus der Mitte des XV. Jahrh. im Schatz zu Wien. Die Chorkappen des Domes von Tournai und die Kaseln, Dalmatiken, Heroldsröcke etc. im Berner Museum gehören bereits der spätgothischen Periode an, deren Vorliebe für reichgewebte und bestickte Gewänder durch mehrere Abbildungen flandrischer Gemälde veranschaulicht werden. Die letzten 10 Tafeln sind glänzende Renaissance-, Barock-, Rokoko-Stickereien gewidmet, und eine Mitra ist vor 25 Jahren ausgeführt. — Die einzelnen Tafeln finden sorgfältige, auf die Darstellungen und Techniken bezügliche Erklärungen, und den Schlufs bildet eine Zusammenstellung sämmtlicher Tafeln des ganzen Werkes in ihrer Ueberweisung an die einzelnen Länder und Schulen, aus der sich ergiebt, dafs aus Deutschland 34, und zumeist die ältesten Stickereien stammen, aus England 29, aus Spanien 13, aus Flandern und Holland 21, aus Frankreich 75, aus Italien 26. Möge der buchhändlerische Erfolg seines ausgezeichneten Werkes den ebenso produktiven als kenntnifsreichen Verfasser, der eine Monographie über den Dom von Angers vorbereitet, veranlassen, durch weitere Nachträge seinen dankbaren Abonnentenkreis zu erfreuen! Schnütgen.

Von dem Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV[e] siècle par W. L. Schreiber (Verlag von Albert Cohn Nachf. in Berlin) ist Tome huitième erschienen contenant la deuxième partie des fac-similés des livres xylographiques, also die Fortsetzung des in dieser Zeitschrift Band VIII, Sp. 292/293 besprochenen Bilderatlas, der auf 38 Tafeln den ersten Theil von Abbildungen aus Blockbüchern brachte. Dieser neue (VIII.) Band enthält auf 32 Tafeln 47 Abbildungen, und damit hat der Verfasser seinen lang und sehnlich gehegten Wunsch erfüllt, von sämmtlichen existirenden Blockbüchern eine Seite abbildlich zu geben. Von diesem Material ist manches ganz neu und nur durch die umständlichsten, opfervollsten Untersuchungen ist es dem Verfasser möglich gewesen, es zum Abschlufs zu bringen. Für den dazu gehörigen Text ist der IV. Band reservirt, der die Verschiedenheiten jeder einzelnen Ausgabe jedes Blockbuches so genau beschreiben soll, dafs selbst der Besitzer eines einzigen Blattes festzustellen vermag, welcher Ausgabe es entnommen ist. Eine Riesenaufgabe, die der Verfasser sich gestellt hat, deren Lösung aber von seinem unermüdlichen Fleifse mit Zuversicht erwartet werden darf. — Dafs diese Blockbücher keine Vorläufer der Buchdruckerkunst, sondern erst entstanden sind, als Gutenberg mit den Erstlingen seiner Erfindung bereits an die Oeffentlichkeit getreten war, beweist der Verfasser in dem überaus interessanten Beitrag, den er für die Festschrift der Stadt Mainz zum 500jährigen Geburtstage von Johann Gutenberg geliefert hat unter dem Titel: „Vorstufen der Typographie", eine an Ergebnissen reiche Studie, in der namentlich das Graviren von Metallplatten, d. h. im Anschlusse daran die Herstellung von Typen mittels einer Giefsform, als der Anfang der Typographie nachgewiesen wird, die aber als eine völlig neue Erfindung zu betrachten ist.

B.

Paris. Eine Geschichte seiner Kunstdenkmäler vom Alterthum bis auf unsere Tage von Georges Riat. Mit 177 Abbildungen und vielen Vignetten. Verlag von E. A. Seemann. (Preis 4 Mk.)

Dieser Band VI in der Serie „Berühmte Kunststätten" bietet einen vortrefflichen Ueberblick über die Kunstdenkmäler der Weltstadt, indem er dieselben gemäfs ihrer geschichtlichen Entwicklung abbildet und beschreibt, nicht im Tone trockener Aufzählung, sondern lebens- und geistvoller Betrachtung. Die römischen Ueberreste werden kurz behandelt, die mittelalterlichen Baudenkmäler, die kirchlichen wie die weltlichen, eingehend gewürdigt und im Zusammenhang mit ihnen die plastischen Bildwerke. Nicht geringere Aufmerksamkeit wird der Renaissance und der klassischen Kunst geschenkt, wobei die Pronfanwerke mit Einschlufs der Skulptur und Malerei zu überwiegen beginnen, um im IV., dem XIX. Jahrh. gewidmeten Kapitel stark zu dominiren, vom Verfasser mit besonderer Vorliebe behandelt. — Die Pariser Kunstwerke haben trotz ihrer Eleganz eine etwas kosmopolitische Färbung, aber gerade sie hat mitbeigetragen zu der allgemeinen Wertschätzung, deren sie sich erfreuen, jetzt erst recht, da sie durch die allerneuesten Produkte nicht in den Hintergrund gedrängt erscheinen.

Schnütgen.

Der kunstgewerbliche Dilettantismus in England, insbesondere das Wirken des Londoner Vereins für häusliche Kunstindustrie von Hermann Muthesius, Regierungsbaumeister, zugetheilt der deutschen Botschaft in London. Mit 36 Abbildungen. Verlag von Wilh. Ernst & Sohn in Berlin. (Preis 2,40 Mk.)

Die überaus anregenden und instruktiven Artikel, welche Muthesius im »Centralblatt der Bauverwaltung« letzthin veröffentlicht hat, erscheinen hier in erweiterter Form, in der sie erst recht geeignet sind, das allgemeine Kunstverständnifs zu fördern. Dieses wird ja durch nichts so sehr erleichtert, als durch die Selbstausführung, also durch die dilettantische Pflege der Kleinkünste. Wie diese in England vornehmlich durch die Bestrebungen von John Ruskin und William Morris heimisch geworden sind, weist der Verfasser nach und berichtet sodann über die Entstehung und erfolgreiche Entwicklung des Vereins für häusliche Kunstpflege, seine Thätigkeit hinsichtlich der Unterrichtsmethode und Unterrichtszweige beleuchtend. Diese werden einzeln durchgenommen und die Metall-, Holz-, Leder-, Modellirarbeiten, Spinnerei, Weberei, Korbflechterei, Töpferei u. s. w. an der Hand origineller Muster besprochen unter Betonung der praktischen Gesichtspunkte. Denn es kommt dem Verfasser darauf an, die Vorbildlichkeit dieser Einrichtungen nachzuweisen und zur Nachahmung anzuregen, die nicht angelegentlich genug empfohlen werden kann. Schnütgen.

Der heilige Kreuzweg. Bilder von Friedrich Overbeck, Text von Tillmann Pesch, S. J. Verlag der österreichischen Leo-Gesellschaft. (Preis 0,85 Mk.)

Die Handzeichnungen zu dem Overbeck'schen Kreuzgang, welche im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien aufbewahrt werden, sind hier in kleinem Format reproduzirt; graue Tönung mit bräunlichem Schatten auf dunkelblauem Grund. Die Gebetchen, die sie begleiten, sind ganz kurz, aber innig; das Ganze erscheint als ein anmuthendes Ensemble, welches der nicht genug zu empfehlenden Andacht neue Verehrer zu gewinnen sehr geeignet ist. B.

Die „Alte und Neue Welt" hat ihren XXXIV. Jahrgang vollendet, der wiederum einen Fortschritt bezeichnet hinsichtlich des Textes und der Illustrationen. Mit Gedichten, Romanen, Novellen wechseln technische, naturwissenschaftliche, geographische Erörterungen ab und einen besonders breiten Raum füllen die kultur- und kunstgeschichtlichen Aufsätze. Die Bilder sind vornehmlich religiöser, historischer, allegorischer, landschaftlicher Art und manches alte hervorragende Kunstwerk erscheint hier in vortrefflicher Nachbildung. Die beiden Beilagen: »Rundschau in Wort und Bild« und »Für die Frauen und Kinder« sind reich an zeitgemäfsen Notizen und Reproduktionen. B.

Abhandlungen.

Bischofsstühle und Ambonen in Apulien.

(Mit 4 Abbildungen.)



er wenig bekannte Südosten Italiens bietet in der „terra di Bari“ eine festumrissene Baugruppe mittelalterlicher Kathedralen an, die ihre Entstehung und Sonderart der eigenartigen Geschichte dieses Landstreifens verdanken. Hat Ravenna als Sitz des Exarchats länger als ein Jahrhundert nicht nur Dependenz, sondern Pflanzstätte byzantinischer Kunst und Kultur sein dürfen, so kann sich der Süden des Adriastrandes zwar keiner so ausschliefslichen, glänzenden und schöpferischen »byzantinischen Epoche« rühmen, wohl aber einer längeren. Bis zum Ende des XI. Jahrh. hat der Katapan aus Ostrom hier die Steuern erhoben, der Patriarch von Konstantinopel entsandte noch im XII. Jahrh. den Erzbischof nach Otranto. Die Pionierarbeit der Basilianermönche hat so nachdrücklich den ganzen Süden Apuliens durchkreuzt, dafs noch heute an manchen Orten um Otranto herum (in Zollino, Kallimera, Castrignano de'Greci, Martano, Sternatia, Melpignano) griechischer Dialekt lebt. Die Künstlerfamilie der Bizamanos in Otranto fertigte noch im XVI. Jahrh. ihre Madonnen und Kreuzigungen streng orthodox mit griechischen Beischriften an; ihre Bilder werden noch heute als besonders heilkräftig verehrt.

Die seit dem beginnenden siebenten Jahrhundert stark longobardisch durchsetzte Bevölkerung hat die Anregung und Leitung, die ihr die politische und kirchliche Präsenz einer so alten Kultur anbot, willig aufgenommen und in selbständigem Formensinn fortentwickelt. Die Architektur erlebt in den Zeiten des XI. und XII. Jahrh. hier eine hohe Blüthe, die durch den Einfall des kunstlosen Barbarenvolkes der Normannen kaum eine Trübung, eher eine selbstbewusste Steigerung erfuhr. Die grofsen Dome von Bari, Trani, Bitonto, Canosa, Conversano verrathen in ihrem Grundrifs und Aufbau, dafs sie einst dem byzantinischen Kult gedient haben. Die strenge Sonderung der einzelnen Kasten und Geschlechter, die Trennung des Chors vom Langschiff durch die Ikonostase, die durchgängige Anlage von Matronei (Frauenemporen) — alles weist auf oströmische Traditionen und Ansprüche, denen selbst die konservativste Provinz Italiens im Mittelalter, Rom, nichts Gleichartiges an die Seite zu stellen hat.

Mit der Blüthe der Architektur war eine mindestens ebenso beachtenswerthe Entwicklung der bildnerischen Kunst Hand in Hand gegangen. Die Skulptur erreicht hier in Apulien im XIII. Jahrh. eine so hohe Blüthe, dafs man lange Zeit glaubte, der grofse Niccola Pisano stamme aus Apulien; auch wenn diese Annahme definitiv als irrig erwiesen wäre — was bis jetzt keineswegs der Fall ist — würde Apulien der Platz bleiben, an dem sich eine erste vor- und aufsertoskanische Blüthezeit der italienischen Steinkunst entwickelt hat. Zwar nicht eigentlich in der Freiskulptur. Die Bildnerei erschöpft sich fast völlig im Schmuck der Portale und Fenster, die sie mit leidenschaftlicher Betriebsamkeit zu einzigartigen selbständigen Gesammtleistungen steigert. Vom ganz flachen Relief ausgehend, in dem der Grund gleichmäfsig tief herausgestemmt wird, wagt sich der Meifsel immer tiefer, der Bohrer tritt hinzu, starke Vorkragungen entwickeln das Clairobscur der Fernwirkung, schwere Kränze und tiefe Bänder rauschen schliefslich um die dunkeln Oeffnungen. Das ursprünglich rein dekorativ behandelte Reliefband entwickelt sich namentlich im Tympanon und am Thürsturz zu selbstständigen Kompositionen. Die Figuren werden frei mit reichlichem Zwischenraum vor den Grund gesetzt. Auch in den Reliefs der Seitenpilaster neben der Thür gewinnt die selbstständige Bildkomposition Daseinsrecht. In dem Portal des Domes von Altamura, das unter Robert I. von Anjou, also im Anfang des XIV. Jahrh., gearbeitet wurde, und in der Hauptthür des Domes von Bitetto, deren

Schmuck inschriftlich 1435[1]) ausgeführt worden ist, erreicht diese Portalbildnerei den Endpunkt ihrer breiten Entwicklung. Ihr Höhepunkt, der durch den Schmuck der Obertheile des Domes von Bari (der sogen. Chiesa madre) repräsentirt wird, fällt in den Beginn des XIII. Jahrh.[2]) Begonnen aber hat sie schon im XI. Jahrh.

Die künstlerische Ausschmückung des Innern, der wir uns nun im Besonderen zuwenden, hat sich im wesentlichen an drei Objekten entwickeln können, die immer wieder verlangt und immer neu gebildet wurden, dem Paviment, der Cathedra und den Ambonen. Ueber das Mosaik der Fufsböden nur wenige Worte. Jede gröfsere Cathedrale hielt diesen Schmuck für selbstverständlich; ein wundervolles Beispiel von seltener Erhaltung, im Dom von Otranto, zeigt uns, was wir verloren haben. Einzelne Reste in Brindisi, Bari, Trani etc. belegen die allgemeine Verbreitung dieser Art des Bodenschmuckes. Im Norden beginnt bekanntlich Bernhard von Clairveaux den Kampf gegen diese menschlichen Fufstritte ausgesetzten Heiligenbilder;[3]) der Süden hat, von solchen Skrupeln nicht beengt, noch im XV. Jahrh. in Siena seine ganze Kraft diesem opus vermiculatum gewidmet.

Die Cathedra und der Ambo stehen von jeher in engster Beziehung. In der alten Kirche predigt der Bischof ex cathedra, die erhöht im erhöhten Chor, hinten im Scheitel der Apsis steht. Früh traten dann daneben bewegliche Kanzeln auf, die im Gebrauchsfall bis vorn an die cancelli geschoben wurden; auch die mobile „sella gestatoria" fehlte nicht, wie der elfenbeingeschmückte Stuhl des Maximian in Ravenna zeigt. Später wurden die Kanzeln fest an der Vorder- oder Seitenwand des Presbyteriums angebracht, sodafs sie einen Theil der cancelli ausmachten. Ein nördlicher Ambo diente dem Verlesen des Evangeliums, ein südlicher dem der Epistel, sowie für die Homilie und Predigt. Eine doppelte Treppe, der gradus ascensionis et descensionis führte zu dem Mitteltheil, der in der Regel eine ausgebauchte Brüstung trug. Schon zu Augustins Zeit wurde »propter commoditatem deponendae vocis« (Serm. 122) aufser diesen Chorambonen ein besonderes pulpitum in die Mitte der Kirche, meist an einen mittleren Pfeiler gerückt, wie das ja bei einiger Entwicklung des Langschiffes nicht zu umgehen war, zumal da der Bischofsstuhl seit der Entwicklung des Altartisches zum Tabernakel und Ciborium seinen Charakter als Rednerbühne eingebüfst hatte. Die strenge Scheidung zwischen Priesterhaus und Gemeindehaus war damit aufgegeben.

In Apulien hält sich der strenge Abschlufs des Presbyteriums länger als anderswo. Diesem Konservatismus verdanken wir eine Reihe alter Bischofsstühle. In Canosa ist die sella inschriftlich unter Bischof Urso (1078 bis 89) verfertigt worden.[4]) Der hochgelegene Chor der alten von fünf Kuppeln eingedeckten Cathedrale San Sabino ist vom Langschiff durch die tiefe, weitgeöffnete Confessio getrennt, die zu dem Grab des Heiligen führt. Bei einer solchen Anlage war der hohe Chor der gegebene Standort des Redners.

Der mächtige, auf Elephanten ruhende Steinsessel drückt in seiner massiven Schwere das Herrscherbewufstsein aus, das sein Besteller als gleichzeitiger Bischof von Canosa und Bari auch in anderen Zeugnissen bekundet. Der Sockel[5]) ist vorn mit dem Kreuz und stilisirtem Blattwerk, seitlich mit Greifen geschmückt. Der viereckige Sitz trägt vorn eine mit zwei

[1]) Schulz (»Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien« I p 78) gibt als Zahl 1835 an; Mothes u. a. sind ihm darin gefolgt. Bei näherer Prüfung ergiebt sich jedoch, dafs zwischen dem M und dem ersten C dieser enggeschriebenen Zahl ein Zwischenraum bleibt und hier der Stein beschädigt ist. Es mufs hier ein erstes C ausgefallen sein, sodass die Zahl 1435 herauskommt.

[2]) Vergl. über den Dom von Bari und seine durch zwei Jahrhunderte sich hinziehende Baugeschichte die sehr exakte Monographie von P. Fantasia: »Il duomo di Bari im Annuario del r. istituto tecnico e nautico di Bari« vol. IX, (anno 1890) p. 7 ff. Fantasia setzt mit Recht den Schmuck des Obertheils der Façade und der Kuppel ins XIII. Jahrh., während Schulz l. c. T. 21 ff. der Unterschied der einzelnen Theile entgangen ist.

[3]) Cf. ep. ad Wilhelmum Abb. (Opp. I 544): At quid saltem sanctorum imagines non venerentur, quibus utique hoc ipsum, quod pedibus conculcatur, nitet pavimentum; saepe spuitur in os angeli, saepe alicuius sanctorum facies calcibus tunditur transeuutium. Et si non sacris imaginibus, cur vel non parcitur pulchris coloribus? Cur decoras, quod mox foedandum est? Cur depingis, quod necesse est conculcari?

[4]) Abbildung bei Schulz und de Luynes, ferner bei Kutschmann: Meisterwerke saracenisch-normannischer Kunst in Sicilien und Unteritalien. Berlin 1900. Phot. Moscioni 5508.

[5]) Ich verweise für alle Einzelheiten auf Schulz, dessen treffliches Werk noch immer den besten Anhalt gibt, auch in Bezug auf die Abbildungen.

geschuppten Adlern gezierte Platte, neben der kräftige viereckige, seitlich abgeplattete Pilaster hochgehen, die das Ganze als Nachahmung der Holzarchitektur charakterisieren. Die Seitenwände, gleichfalls von kräftigem Balkenwerk umrahmt, sind glatt; sie tragen nur die Inschrift des Stifters: Vrso praeceptor Roumaldus ad haec fuit actor. Eine zweite Inschrift auf dem inneren Rand der Balken (vrgl. Schulz l. c I 58) enthält den Segensspruch für die heilige Stätte. Pinienartige Knäufe krönen die vier Ecken und das steile Dreieck der Rückwand. Leider ist der Schemel nicht erhalten.[6])

Der Nachfolger Ursos in Canosa und Bari war jener Elia, unter dem der Leichnam des hl. Nicolaus aus Myra in Bari beigesetzt wurde. Die das heilige »Manna« ausströmenden Gebeine, zu denen noch heute am 8. Mai ungezählte Pilgerschaaren strömen, wurden provisorisch untergebracht, der Bau eines neuen Heiligthums wurde eifrig betrieben und schon zwölf Jahre nach der Translatio, 1099, im Jahre des ersten Kreuzzugs, konnte Bischof Elia den Papst Urban II. nach Bari laden, um wenigstens die Krypta von San Niccola einzuweihen. Um ihn würdig zu »setzen«, hatte Elia bei einheimischen Werkleuten einen Bischofsstuhl nach dem Muster des in Canosa stehenden bestellt — eine sedia, von deren Pracht der Anonymus der Bareser Chronik (Muratori S S R R Ital V 155) in Ausdrücken wie »mirificam sedem« stammelt. Wir sind so glücklich, diese cathedra noch zu besitzen. Sie trauert zwar heute einsam im Tesoro der Kirche, ist aber hier wenigstens gegen Muthwillen und Verstümmelung geschützt.[7]) Nicht Thiere, sondern Menschen, Sklaven sind es hier, welche den Sitz stützen. Drei Knechte, halbnackt, tragen auf Arm und Schulter den schweren Stein; die gebeugte Stellung und der fast klagende Gesichtsausdruck, die Keule, auf die der mittlere Knecht sich stützt, verrathen die Schwere des Dienstes. Auf der Rückseite tragen zwei Säulen den Sessel. Zwischen ihnen kauert ein Fabelthier, halb Löwe, halb Bär, das einen Menschen als Beute (nach 1. Petri V, 5)



Abb. 1. Bischofsstuhl in San Niccola, Bari.

[6]) Heute liegt der kostbare Stuhl auseinandergenommen und in jeder Weise gefährdet in der oberen Sakristei. Aber auch der Platz, den er vorher Jahrhunderte lang einnahm, an dem einen Vierungspfeiler, war nicht der ursprüngliche, als der vielmehr die Mitte des Apsis anzusehen ist.

[7]) Abbildung bei Schulz, Lichtdruck im Turiner Katalog »Nella terra di Bari« 1898 p. 18. Phot. Moscioni 5434.

zwischen den Pranken hält. Auch hier hätte fünfzig Jahre später der hl. Bernhard seine Stimme erhoben: (ep. ad Wilhelmum Abb.): „quid feri leones? quid monstrosi centauri? quid semi homines?" Die Freude am monströsen Fabelthier, dessen unheimliche Kraft der Kirche doch dienen mufs, ist in der phantastisch longobardischen Kunst aufserordentlich regsam in nie verlegener Erfindungslaune. Die Lehnen des viereckigen Sitzes sind ähnlich behandelt wie in Canosa, nur seitlich durchbrochen im Sternenmuster; die Bänder im flachen Relief schraffirt. Der Schemel ist erhalten; er wird von zwei kauernden Löwen getragen. Die Inschrift am Rand des Sockels lautet:
Inclitus atque bonus sedet hac in sede patronus
Presul Barinus Helias et Canusinus.

Ein dritter Bischofsthron, der jüngste in dieser Reihe, ist uns in der Grottenkirche auf dem Monte Gargano erhalten. Die Lokalchronik des Klosters San Michele meldet zwar, er stamme aus der Zeit des hl. Laurentius und später habe Kaiser Heinrich II, auf ihm sitzend, eine Offenbarung empfangen. Aber schon von Quast hat bemerkt, dafs die Inschrift sich auf die Nebenbuhlerschaft des Garganoklosters mit Siponto bezieht, ein Streit, der unter Leo von Siponto († 1050) ausbrach und noch unter Innocenz III. (Bulle vom 25. Mai 1200) nicht beendet war (vergl. Schulz l. c. I 236 und 241). Dieser Thron ist noch reicher geschmückt als die beiden vorher besprochenen. Zu den den Sitz tragenden Löwen treten Löwenköpfe an den Enden der Sitzplatte, vor allem aber zeichnet sich der Stuhl durch das Relief des hl. Michael auf der linken Brüstungsplatte aus. Der Charakter der Ornamente erinnert in manchem an die Bronzethür des Mausoleums Boemunds in Canosa, die um 1110 gearbeitet ist. Der Anfang des XII. Jahrh. ist wohl auch als Entstehungszeit dieses Bischofthrones anzusehen. (Abb. nur bei Schulz Taf. XLI.)

Diese drei Steinsessel sind die einzigen uns erhaltenen, vielleicht die einzigen, die in jener Zeit dort gearbeitet worden sind. Denn gerade seit dem Beginn des XII. Jahrh. entwickelt sich allerorts der Altartisch zu jenem hohen Ciborium, wie es uns in Apulien in Bari[8]), Barletta, Bitonto, in Rom (S. Lorenzo fuori und Maria Trastevere), auch in Dalmatien (Traù, schon XIII. Jahrh.) erhalten ist. Bei der dadurch bedingten Neuordnung behält di sedia episcopalis nur noch repräsentativen Werth.

Dagegen sollte der Ambo hier eine Entwicklung erleben, die mit der wohl prächtigeren, aber doch rein dekorativen, wie sie der Südwesten im XIII. Jahrh. erlebt, den Vergleich sehr wohl aushält. Ihn so kostbar wie möglich herzustellen, wetteifert eine Zeit, die an diesem monumentalen Inventar fast ausschliefslich ihren Prunksinn entfalten konnte. Namentlich seit die Ambonen aus dem fernen Chor mehr in das Langschiff oder doch wenigstens an seinen Anfang herangeschoben wurden, verpflichtete man sich zu einer bedeutenden Leistung auf diesem Punkt. Der Norden macht ja eine ganz andere Entwicklung durch. Hier verschlingt so zu sagen der gothische Lettner den Ambo, die Vorlesung blieb auch nach dem XIII. Jahrh. wichtiger als die freie Rede. In der Heimath der Bettelmönche dagegen machte seit dem Anfang des XIII. Jahrh. die Monotonie der lateinischen Recitation dem lebendigen Wort der freien Volksrede Platz. Wanderprediger durchzogen das Land; ihre Vorträge wuchsen zu halben Volksfesten aus. Aber die eigentlichen Gründe, weshalb man die Kanzel so fürstlich ausstattete, waren doch ernstere. Die Inschriften bezeugen es: Die Stelle, wo das göttliche Wort verlesen wurde, sollte auch durch besonderen Schmuck geweiht sein.

Auch in Apulien bleibt zunächst der Ambo, d. h. der zweitreppige Aufbau die Regel. Keiner dieser Ambonen ist uns in der ursprünglichen Form erhalten. Derjenige in Bitonto läfst uns wenigstens die alte Anordnung erkennen.

Der Dom von Bitonto ist, wie Rogadeo[9]) nachgewiesen hat, eine Stiftung Heinrich VI. und Friedrich II.[10]) Die Jahreszahl des Por-

[8]) Von den für Bari gearbeiteten Ciborien ist uns nur ein einziges, das in San Niccola erhalten. (Abb. bei Schulz, dann in der »Terra di Bari« p. 17; Phot. Moscioni 5432 und 5433, das daran befestigte Krönungsemail von Bertaux in den Monuments Piot 1899 publizirt und chromolithographisch abgebildet.) Aus kleinen im Thurm der Bareser Kathedrale aufgefundenen Resten hat Fantasia (in der oben citirten Abhandlung) auf drei weitere Ciborien gleicher Art schliefsen können, die am Ende der drei Schiffe des Doms aufgestellt waren. Die Kapitäle und der cupolino des einen Ciboriums werden heute im Bareser Museum verwahrt.

[9]) »Arte et storia« 1888 p. 12 und 1892 nu. 8.

[10]) Hier wie fast überall sind die Phantasieen Mothe's von frühen lombardischen Bildungen des VIII. und IX. Jahrh. a limine abzuweisen. Der Bau ist nicht nur

tals »1200« mag als runde Zahl für den ganzen Bau angesehen werden. Die durch ihre präch-



Abb. 2. Huldigungsrelief an der Kanzel in Bitonto.

tigen Gallerien weitberühmte Kirche wird im

Langschiff durch zwei zwischen die Säulen gestellte Pilaster gegliedert. An diesen Pfeilern

befanden sich, wie Ettore Bernich in seiner Re-

in seinen einzelnen Theilen, sondern dem Grundrifs und der ganzen Anlage nach einzuordnen in die byzantinisirende Baugruppe, für welche die beiden Hauptkirchen von Bari das Muster abgaben. An manchen Orten, wie namentlich in Trani, ist die Existenz einer früheren Anlage nachzuweisen. Der neue Bau bedeutet aber nicht eine Erweiterung, sondern eine völlige Neuschöpfung, bei der die kleine alte Kirche zum Sepol-

konstruktion[11]) richtig vermuthet, Ambo und Pulpitum gegenüber. Der Ambo hatte zwei Aufgänge. Sein heutiger Säulenunterbau und die gewundene Treppe sind spätere Zuthaten; das heute an der Rückseite angebrachte Huldigungsrelief diente früher dem gradus ascensionis als rechte Treppenwange. Dies Relief gehört zu den vornehmsten Leistungen der italischen Kunst des XIII. Jahrh. Das rechtwinklige Dreieck des Planes wird durch eine sechsfache Rundbogenarchitektur, die mit der Treppe aufsteigt, gegliedert. Der freie Grund ist durch vertiefte, einst mit Glas ausgefüllte Kreise gemustert. In den Bogen sitzen schwere, reiche Knäufe, die Zwickel werden durch Pinienzapfen ausgefüllt. Unter dem dritten Bogen (von rechts) sitzt eine männliche Gestalt in trono, mit Krone und Scepter, welch' letzteres den Herantretenden entgegengestreckt wird. Diese nahen von rechts, zum Theil baarhäuptig, zum Theil mit einer Fürstenkappe geschmückt, durch den Ledergürtel als Ritter charakterisirt. Die Linke faſst in den Riemen, der den Mantel zusammenhält, die Rechte ist verehrend gehoben oder streckt sich huldigend dem Kaiser entgegen. Denn dieser ist es, dem gehuldigt wird. Der Adler unten rechts verräth, daſs es ein Staufer ist; sicher haben wir Friedrich II. hier zu erkennen. Ist schon inhaltlich dies Relief als profanes Votivbild höchst eigenartig und nur dem persönlichen Kunstwillen dieses auch für die Kunst wichtigsten der mittelalterlichen Kaiser zu verdanken, so braucht die künstlerische Betrachtung vor der nationalen nicht zurückzutreten. Die Disposition des Ganzen ist gut durchdacht. Das Ornamentale ist mit gröſster Kraft und Sicherheit ausgeführt, und auch die figürlichen Theile verrathen eine sichere, bewuſst schaffende Hand.

creto degradirt wird. Jedenfalls haben diese alten primitiven Anlagen die neuen Architekturen so gut wie gar nicht beeinfluſst. Bitonto speziell verdankt erst der staufischen Herrschergunst seine kurze, freilich auſserordentliche Blüthe.

[11]) Die Tafel befindet sich im Museum von Bari.

Abb. 3. Adler und Sklave von der Kanzel des Doms in Bari. (Nach einer Phot. von L. Marstaller.)

Aber auch die Vorderseite des Obertheiles mit der Ausbauchung ist sehr eigenartig gebildet. Kleine Löwen tragen die Ecksäulchen, auf denen der schwere mit hohen Knäufen besetzte obere Kranz ruht. Das Flechtwerk der geraden Platten verräth noch die Spuren seiner alten farbigen Glasherrlichkeit. Die Ausbauchung trägt rechts und links je acht Kassettenfelder mit Rosetten, auf den Rahmen kostbare Steine. In der Mitte kauert der halbnackte Sarazene, der über seinem Kopf den in stolzer hoher Haltung sich stemmenden Adler trägt, dieser hält mit seinem Kopf dann das in der Form eines steinernen aufgeschlagenen Buches vorkragende Lesepult.

Wir begreifen, daſs der Künstler[12]) eines solchen Werkes sich desselben rühmt:

„Hoc opus fecit Nicolaus sacerdos et magister anno millesimo ducentesimo vicesimo nono indictionis secunde.

Und die andere Inschrift fügt, ähnlich wie in Canosa den frommen Wunsch bei:

Docta manus me fecit ad hoc
ut lectio vite
hic recitata ferat fructum mentis
ā(men).

Diese Kanzel in Bitonto ist nicht die einzige ihrer Art in Apulien. Von einer können wir wenigstens noch Theile nachweisen, die einen ähnlichen Aufbau, vielleicht eine gleich kostbare Ausführung vermuthen lassen. Diese zweite Kanzel stand einst im Dom von Bari. Erhalten sind heute nur der Adler und der

[12]) Dieser Nicolaus »sacerdos et magister« ist aller Wahrscheinlichkeit nach (so auch Schulz I 208) derselbe, der sich am Campanile in Trani als Nicolaus sacerdos et protomagister verewigt hat und nach Rogadeo (Arte e Storia 1888 p. 12) einen Ambo für die Kathedrale von Bari gearbeitet hat. Ob freilich darin von Quast und Rogadeo Recht behalten, daſs dieser Nicolaus aus Foggia stammte, ist die Frage. Wir wissen nur von einem Bartholomäus protomagister, der 1223 den Palast für Kaiser Friedrich dort aufführte; sein Sohn, magister Nicolaus de Bartholomeo de Foggia marmorarius hat dann 1272 die bekannte Kanzel in Ravello verfertigt. Zwischen diesen beiden, stilistisch ganz verschiedenen Kanzeln von Bitonto und Ravello, liegen 43 Jahre. Mir scheint es nothwendig, hier zwei magistri Nicolaus anzunehmen.

darunter knieende Sklave; es sind Reste, die im Thurm der Kirche aufgefunden und heute in's Provinzialmuseum von Bari herübergerettet worden sind. Sie werden hier zum ersten Mal veröffentlicht.

Nach Schulz I 29 wäre dieser Ambo bereits unter Erzbischof Andreas (1062—87) geweiht worden. Dem dürfte aber der sehr entwickelte Stil der beiden Figuren des Vogels und des Knechtes absolut widersprechen. Bis hoch in das XIII. Jahrh. geht die Baugeschichte der Kirche. Und es braucht jenes unter Erzbischof Andreas erwähnte Pulpitum nicht der hier in Frage kommende Ambo zu sein. Eher scheint mir Rogadeos Annahme begründet, dafs der Meister des bitontiner Ambos auch den bareser gefertigt hat.

Aufser dem Ambo besitzt Bitonto wie gesagt noch einen eigentlichen pulpito, der sich an den Pfeiler lehnt, nur einen Zugang (von hinten) hat und auf vier reich ornamentirten, z. T. gewundenen Säulen ruht.[13]) Die Brüstungen sind in flachem ornamentalen Schmuck reich mit Kettenmuster und Blattornament verziert. Der Katalog der Turiner Ausstellung nennt einen Maestro Bonifacio als Künstler. Das Beste an dieser Kanzel sind die sehr zierlich gearbeiteten Kapitäle, namentlich das vorn links mit den Tauben. Als Zeit ist auch hier an die erste Hälfte des XIII. Jahrh. zu denken.

Weit älter erscheint der Pulpito von Canosa, dessen hier auch deshalb nachdrücklich Erwähnung gethan sein mag, als er ebenso wie der Canosiner Bischofsstuhl jetzt auseinander genommen und als Wrack in der Ecke liegt.[14]) Die quadratische Kanzel ruht auf vier achteckigen Säulen, über deren Blattkapitälen hohe starke Archivolten aufsetzen. Dieser hohe Untersatz trägt die mit festen architektonischen Pfosten und Bändern umzogene quadratische Brüstung, die sich an der Vorderseite zur halbkreisförmigen, in einer Doppelreihe von je drei Rechtecken gegliederten Apsis ausbaucht. Auch hier trägt ein Adler das Lesepult, unter ihm ein Menschenkopf, der von einer Säule getragen wird. Die Inschrift auf der westlichen Brüstung: P(er) iussionem dni mei Guiberti vens (Venusini) pbr (presbyteri) ego Acceptus peccator archidiacn feci hoc opus (die Schulz irrthümlich in zwei Theile zerlegt hat, cf I 59) läfst leider keine feste Zahl ermitteln. Vielleicht gibt das Jahr 1118, in dem die Kirche unter Herzog Wilhelm von der Bareser Diöcese getrennt und eximirt wurde, einen Anhalt für die Zeit der Entstehung und möglicherweise auch für den Stifter. Keinesfalls liegen viele Jahre zwischen dem Canosiner Bischofsstuhl und dieser Kanzel. Als Stifter käme auch noch Boemund von Tarent in Betracht, der an diese Kirche seine in wunderbarer Reinheit ausgeführte Grabkapelle angebaut hat. Er starb 1110 und hat dies Monument sicher noch bei Lebzeiten selbst errichtet. Auch der zwischen Ambo und eigentlichem Pulpito die Mitte haltende Charakter dieser Kanzel verräth, dafs wir uns in einer frühen Zeit befinden, die noch keine eigentliche Predigtstätte kannte.

Eine solche wird in Italien seit der Mitte des XIII. Jahrh. zu einem unabweisbaren Bedürfnisse. Mit ganz aufserordentlichem Glück entzündet sich an diesen Geräthen die wirkungsvolle und den Flachcharakter der Brüstungsplatte streng wahrende Ornamentik der Kosmaten. Für uns kommt diese Kunst, deren Glanzleistung wir wohl in der Kanzel und Sängertribüne von S. Matteo in Salerno (1175) vor uns haben, nur in Betracht, insofern sie auf die indigene süditalienische Kunst eingewirkt hat.[15]) Der Einflufs ist nicht zu leugnen, aber er macht sich erst spät bemerkbar. Einmal waren es technische Gründe, die die Nachahmung des Mosaiks dem Ostländer nicht ohne weiteres gestatteten. Daneben scheint aber doch auch eine kräftige Vorliebe für das Eigene sich zu regen. Der Osten verfügt über zu geschickte Steinmetzen, um diese ohne weiteres zu Gunsten römischer Farbenkünstler und Mosaicisten zu entlassen. Als schliefslich das neue Muster allzu mächtig lockt, geht die Bildnerei mit dem Mosaik wenigstens einen Bund ein, um neben dem farbenreizenden Sinnenspiel

[13]) Abb. im »Turiner Katalog« p 31. Phot. Moscioni 5465.

[14]) Schulz giebt den ehemaligen Aufbau Taf. IX, Fig. 1; vergl. auch Luynes Taf. XI, Turiner Katalog p. 32.

[15]) Die Arbeit der Kosmaten umfafst fast 150 Jahre. Die früheste Kanzel ist die zu Fondi (1168); ihre Thätigkeit reicht genau bis 1299. Die höchste Blüthe wird in Salerno und in Sessa erreicht; aber auch Ravello steht mit drei Kanzeln, Cava mit zwei in der vordersten Linie. Das Fehlen dieser Dekoration auf dem berühmten Osterleuchter von Gaeta, würde allein genügen, diesen in die Zeit noch 1300 zu setzen.

blitzender Ornamentik den monumentalen Figurenschmuck nicht ganz zurücktreten zu lassen.



Abb. 4. Kanzel von S. Basilio in Troia.

von Osten) ist etwas Aufsergewöhnliches. Der reiche plastische Schmuck hält dem farbigen

Von diesen, der einheimischen Kunst angehörenden Pulpiten ist zweifellos der in Sa. Maria del lago von Moscufo (bei Pescara) der reichste und bedeutendste. Schon die Anbringung von zwei Pulten im Westen und Süden (Aufgang

des Mosaiks die Stange. Die Abbildung bei Schulz und die genaue Beschreibung (II 18) ersparen mir die Details. Hier ist auch zum ersten Mal die Treppe mit Reliefs (Jonas-Geschichte) versehen. Als Künstler nennt sich

Nicodemus, anno 1159; Rainaldus prelatus ist der Besteller.

Der Kanzel in Sa. Maria del lago in Moscufo schliefsen sich die beiden ähnlichen in San Clemente in Casauria und in San Pellino an; ebenso gehört die Kanzel in Caserta vecchia in diese Zeit (1153 wurde die Kathedrale von Bischof Johannes geweiht). Ueber alle diese Pulpiten gibt Schulz genügenden Aufschlufs. Dagegen ist ihm die Kanzel von San Basilio in Troia entgangen; sie mag darum hier besonders besprochen werden.[16]) Sie trägt die Inschrift: *Anno dominice incarnationis MCLVIII regni vero domini nostri Willielmi Dei gratia Sicilie et Italie regis magnifici olim regis Willielmi filii anno IV mense Maii II indictione factum est hoc opus.* Hätte man diese Inschrift nicht, so könnte man versucht sein, die Kanzel in's XIII. Jahrh. herab zu rücken; denn der stark à jour gearbeitete cornicione bedeutet eine bewufste Auflockerung des sonst so massiv behandelten Materials. Vielleicht handelt es sich um eine Stiftung des damals erst 14jährigen Königs gelegentlich seiner Krönung in Troia; da Guilelmo il Bono bei seiner Mutter, der Regentin Margarethe in Palermo wohnte, kann die Kanzel sehr wohl in Sicilien gearbeitet sein. Daraus würde sich der entwickelte Stil erklären. Das Lesepult wird hier nur von dem Adler getragen, der auf einer Säule steht. Die Vorderwand ist leer, die Seiten sind mit Reliefs geschmückt.

Jeder musivische Schmuck fehlt bei dieser Kanzel. Es ist das die Regel für diese Gegend. Moscufo hat zwar farbigen Schmuck, aber der plastische überwiegt. Es sind zwei völlig verschiedene Kunstrichtungen, die im Westen und Osten zu Worte kommen. Dort wird der farbige Schmuck der glatten Fläche rein dekorativ erstrebt. Es gilt, möglichst viel Wände für die Kreiswindungen dieser blitzenden Ueberraschungen herzustellen. Die architektonische Klarheit leidet darunter. Man sehe sich die kastenartige Anlage der salernitaner Tribünen daraufhin an und vergleiche sie mit den tektonischen Gebilden an der Ostküste, um sich den Preis, den die Architektur bei diesen bunten Musterkarten zu zahlen hatte, einzugestehen. Wenn die drei Ambonen in Ravello (zwei in der Kathedrale, eine in San Giovanni) die Struktur deutlicher hervortreten lassen, so kommt das eben daher, dafs hier ein Künstler von der Ostküste, der schon erwähnte Nicolaus de Fogia, thätig war, der eine rein ornamentale Dekoration zu höherer Berechtigung emporzuheben wufste; der kastenförmige Aufgang würde ihm aber auch hier nicht erlassen. — Die Ostküste dagegen braucht keine fremden Farbenkünstler, sondern bildet ruhig fort, was seit zwei Jahrhunderten vorbereitet war. Sie kannte den Zauber des bunten Glases sehr wohl — in Bitonto ist damit nicht gekargt; aber er hat sich unterzuordnen unter die ernste Struktur der Architektur. Und auch inhaltlich begnügt man sich hier nicht mit einem leuchtenden Sinnenspiel für das Auge; die wichtigste Stätte des Gotteshauses verlangt ernsteren Schmuck.

Mit dem Jahr 1250 etwa endet die Blüthezeit der puglieser Skulptur. Die Bauhütten schliefsen sich, die Steinmetzen, die piccapietre wandern aus, um anderswo lohnendere Arbeit zu finden. Es ist, als wenn mit dem Tod des grofsen Staufers Friedrich II. die Sonne in dieser seiner Lieblingsprovinz für die Kunst untergegangen wäre. Mit den Angiovinen wanderte das Centrum der Macht und auch der Kunst nach Neapel. Wohl spendet königliche Liberalität noch manchmal besondere Legate, um halbfertige Kirchen auszubauen, wie z. B. in Altamura[17]); wohl bethätigt sich fürstlicher Bausinn noch manchmal, wo es galt, eine Familienkapelle zu erbauen, wie Sa. Caterina in Galatina, die um 1380 von den Balzo gestiftet ist.[18]) Auch die Kunst der Byzantiner bethätigt sich noch in so umfassenden Freskencyklen wie in S. Stefano in Soleto (um 1400). Aber das sind eben nur die Ausnahmen, welche die Regel bestätigen.

Dagegen müssen hier noch die Ambonen einer Kirche erwähnt werden, die als päpstliche Enclave dem Wechsel der politischen Herrschaft entrückt, gerade in der nachstaufischen Zeit sich mit neuen Prunkstücken ver-

[16]) Phot. Moscioni 5611.

[17]) Die grofse Steinkanzel von Altamura, die heute zertrümmert in der Bibliothek der Kathedrale liegt, gehört nicht in diese Reihe, wenn auch eingeborene Forscher, wie Vinc. Chierico, alcune illustrazioni del Duomo di Altamura p. 4 sie spätestens in die Zeit Robert I setzen wollen. Schon der Katalog zur Turiner Ausstellung (»Nella Terra di Bari« p. 9, dort auch Abbildung) erklärte sie als opera della Rinascenza. Sie mag dem Ende des XV. Jahrh. angehören. Schulz ist die Kanzel ganz entgangen.

[18]) Vrgl. Schulz I 274.

sehen konnte — Benevent. Die Stadt, die der Normannenherrschaft dauernd widerstanden hatte, erlag dann doch dem Heere Friedrich II. im Jahr 1239 (Schulz II 311 f.); aber schon 1279 erhebt sich ein neuer Thurm an der Kathedrale, der eine neue Kräftigung des kirchlichen Bestandes voraussetzt. Im letzten Viertel des XIII. Jahrh. mag auch die berühmte Erzthür gegossen worden sein, die mit ihrem monumentalen Katalog von 22 Suffraganen dem kirchlichen Machtbewufstsein unverhohlenen Ausdruck giebt.[19]

Zu Thurm und Thür treten dann im Anfang des XIV. Jahrh. die beiden Ambonen mit der Osterkerze, die noch heute an der ursprünglichen Stelle, rechts und links vorn am Chor aufgestellt sind (Schulz II 323 ff.). Hier hat gewissermafsen auf der Grenze zwischen Ost und West, eine ideale Versöhnung zwischen dem musivischen Flächenornament und der Skulptur des hohen Reliefs resp. der Freifigur stattgefunden. Die sechs Säulen beider Kanzeln stehen auf Löwen. Diese Anordnung findet sich schon in Ravello, ist aber in Wirklichkeit noch viel älter und den puglieser Domportalen entlehnt, wo die von Löwen getragene Säule beinahe offiziell ist. Je fünf Säulen sind glatt, die beiderseitige mittlere Vordersäule ist mit Bändern umzogen. Die Kapitäle zeigen zum Theil korinthisirendes Blattwerk (bei dem der Triumphbogen Traians Pathe gestanden hat), zum Theil phantastisch figürlichen Schmuck von Mensch und Thier in höchst subtiler Ausführung. Ein kräftiges Gesims setzt den Obertheil ab. Die von sechs Eckpfeilern flankirte Brüstung ist an der Rückseite mit farbigem Kosmatenornament eingelegt; an den vier Ecken und in der Mitte der Vorderseite stehen Freifiguren unter flachen Baldachinen. An den Ecken der linken Kanzel stehen Januarius, Bartholomeus und zwei weibliche Heilige, in der Mitte die Madonna mit dem bambino. Das linke Feld der vorderen Brüstung zeigt dann in Flachrelief den Gekreuzigten mit dem knieenden Stifter, Nicolaus de Monteforte. Die Inschrift auf einer Seitenbrüstung nennt auch den Künstler und das Jahr:

hoc opus egregium Nicolaus Dente cecidit virginis ad laudem, cui tutanime fidit. Anno dni MCCCXI.[20]

Die andere Kanzel hat gleichfalls fünf Freiskulpturen; hinten Paulus und Johannes; die beiden Gestalten der Verkündigung und Petrus auf der Vorderseite. Gabriel und Maria sind einander zugewendet; auf der Brüstung zwischen ihnen steht vor buntem Feld die Vase mit der Lilie.

Diese zehn Gestalten,[21]) von denen wir fünf sicher auf das Jahr 1311 datiren, die andern mit hoher Wahrscheinlichkeit in ihre nächste Nähe rücken können, verdienen um der hohen Vollendung ihrer Form eine Theilnahme, die ihnen bisher, so viel ich sehe, versagt worden ist. Est ist nicht mehr romanische Kunst, die hier zu Worte gekommen (wohl noch in den übrigen Theilen der Ambonen); die gothische Glieder- und Formensprache ist bereits durchgebrochen. Die von den Angiovinen nach Neapel importirte neue Kunst treibt hier ihre frühesten und duftigsten Blüthen. Die Figuren halten sich von allem öden Manierismus frei, sie sind noch von der wahrhaftigen Leiblichkeit, die die romanische Kunst gerade in diesem Lande so wundervoll entwickelt hatte; aber schon beugen und biegen sich die zierlicher entwickelten Glieder und die langen Gewänder enthüllen das reiche Spiel der nicht mehr versteckten Körper. Diese Figuren, namentlich die Madonna auf der linken, und die Verkündigungsgestalten auf der rechten Kanzel stehen ebenbürtig neben manchen gleichzeitigen Leistungen der Schule der Pisani. Eine gewisse feierliche Ruhe, und bei der Verkündigung eine zarte lyrische Weichheit verrathen, nach welcher Seite hin man auf den Beschauer wirken wollte. Unter dem Eindruck dieser Bildwerke wird es Einem

[19]) Den Nachweis, dafs die Erzthür erst in das Ende des XIII. Jahrh. fällt, denke ich an anderen Orte zu führen. Die gewöhnliche Annahme ist die, dafs sie 1150 in Constantinopel gearbeitet sei. Beides ist falsch. Alle konstantinopolitaner Erzthüren Süditaliens sind in Silberniello gearbeitet; diese im Relief. Zudem besafs Benevent eine Giefshütte, aus der die Thüren der einheimischen Kirche San Bartolomeo 1151 (heute niedergerissen) und beide Erzthüren Troias 1119 und 1127 hervorgingen. Die freie Entwicklung des Reliefs auf der Thür der Beneventer Kathedrale zwingt uns, bis auf das Ende des XIII. Jahrh. herabzugehen, was sich mit der übrigen Baugeschichte gut vereinigen läfst.

[20]) Schulz liest irrthümlich celte statt Dente und cuius statt cui.

[21]) Die vier allegorischen Gestalten der iustitia, fortitudo, prudentia und temperantia im Louvre (catal. d. sculp. du m. âge et de la ren. Nr. 281—284) gehören derselben Zeit und Gegend an wie die Figuren in Benevent und stammen ebenfalls von Kanzeln.

schwer, den Einbruch des wildleidenschaftlichen Giovanni Pisano und seiner Schüler in das neapolitanische Kunstreich nur als Segen aufzufassen.

Wir haben uns durch die Beneventer Kanzel zeitlich und örtlich weiter vorgewagt, als unser Thema eigentlich erforderte. Es galt, die Fähigkeiten der puglieser Steinmetzen während des XI. bis XIII. Jahrh. an zwei immer wieder gestellten Aufgaben zu prüfen. Die Nachwirkungen des Bilderverbots auf dem nicäischen Konzil von 787 gestatteten den Bildnern dieser wesentlich von byzantinischen Regeln geordneten Gegend lange Zeit nicht recht die Entfaltung des eigentlichen Bildreliefs oder gar der Freiskulptur. Nur ausnahmsweise dürfen diese Aufgaben in Angriff genommen werden; Bischofsstuhl und Ambo sind es, welche die früheste und immer wieder sich bietende Gelegenheit dazu geben.

Charlottenburg. Paul Schubring.

Gestickte gothische Parura.

(Mit Abbildung.)



ufser den in dieser Zeitschrift Band XII, Sp. 189/190 abgebildeten Leinenstickereien bezw. -Paruren bewahrt das k. k. österr. Museum für Kunst und Industrie zu Wien noch ein zweites Exemplar, dessen Grund auch in Leinen besteht, aber seine Verzierung zumeist dem Goldfaden verdankt. Wie die hier beigegebene Abbildung erkennen läfst, ist sie eine ursprünglich abgepafste Borte, die entweder einen Querstab für eine Dalmatik bilden sollte, oder eine Parura, sei es für ein Humerale, sei es für eine Albe. Gerade dreimal so breit (stark 40 *cm*) als hoch empfahl sie sich besonders für die Aufnahme von drei Vierpässen, und wenn diese durch eingeschobene Spitzwinkel belebt wurden, so ergab sich um so leichter die dekorative Ausgestaltung, die hier in einem Dreiblatt besteht, während Wappenschildchen die Füllung bilden. Der dekorative kräftige Grund ist durch im Zickzack gelegte, mit rothem Ueberfangstich befestigte Goldfäden gewonnen. In derselben Technik, nur mit gelben Ueberfangfäden, sind die Umrahmungen der Vierpässe ausgeführt, die von rothen Kördelchen umzogen, im Innern mit grünem Mafswerkgekräusel im Stilstich verziert sind. Die im Fahnenstich behandelten Wappenschildchen zeigen rechts wie links gekreuzte Goldpfeile auf Purpurfonds, in der Mitte im oberen Felde Gold, darunter drei goldene Sterne auf gelbem Grund. Die klar angeordnete, streng gezeichnete, sehr wirkungsvolle Querborte dürfte im Rheinland zum Beginn des XV. Jahrh. entstanden sein und für die Nachbildung sich sehr empfehlen.



Gestickte gothische Parura.

Schnütgen.

Nachrichten.

Die retrospektive Ausstellung im Petit-Palais der Pariser Weltausstellung. IV.

Unter den römischen Bronzen erregt wegen der energischen Komposition und der technischen Bravour besondere Aufmerksamkeit eine Löwin, die einen Reiter anfällt (Museum von Toulouse, Nr. 259), Theil einer Wagenverzierung. Grofs ist die Anzahl künstlerisch hochbedeutsamer Gufsstücke aus dem Mittelalter, die sich zugleich durch eine grofsartige Beherrschung der Technik auszeichnen, allen voran das Fragment von dem Fufs des Osterleuchters aus St. Rémy in Reims (Nr. 329), ein von grofsen Bergkrystallen unterbrochenes überaus kühnes Durcheinander von Ranken, Drachen, Menschenfiguren der vollendetsten Modellirung, aus dem Ende des XII. Jahrh. Ungefähr derselben Zeit gehören vierzehn kleinere Leuchter für den Hand- und Altargebrauch an, unter denen die Reiterleuchter von Oppenheim (Nr. 390) und Le Roy (Nr. 395), der Rankenleuchter mit Thierfigur (Nr. 391), der Schaftleuchter mit arabischen geschnittenen Bergkrystallen auf dreieckigem gravirten Fufs (Nr. 1592), beide ebenfalls Sammlung von Oppenheim, hervorgehoben seien. Von den fünf Thürklopfern in Gestalt von Löwen- (und Wolf-) Köpfen (Nr. 325 und 326) mögen einige bis in das XI. Jahrh. zurückreichen. Die bekannte durchbrochene Schelle aus Reims (Nr. 330) fehlt nicht, ihr sind zwei Rauchfässer (Nr. 332 und 334) verwandt und zwei frühgothische Engelfiguren (Sammlung de Vogüé Nr. 335) gehören noch dem XIII. Jahrh. an, während die trefflichen Statuetten von St. Martin und St. Petrus (Nr. 340), die schöne Gruppe des hl. Hubertus bereits dem XV. Jahrh. entstammen. Aquamanilien, deren ich sechszehn zählte, begegnen in den verschiedensten Formen von Löwen, Pferden, Vögeln, Reitern, Löwenbändigern; ihre Ursprungszeit, wie die der sonstigen Bronzen in Thier- u. Reiterfiguren, ist nicht immer mit Sicherheit zu bestimmen, zumal, wenn sie mehr handwerksmäfsiger Gestaltung sind, in der ältere Formen des XII. Jahrh. noch bis in's XIV. Jahrh. fortwirken. Auch über ihre Heimath werden Zweifel berechtigt sein, die zwischen Flandern und Frankreich schwanken mögen, und selbst die Echtheit dürfte hinsichtlich dieses oder jenes Stückes Anfechtung erfahren, freilich nicht bei der Figur des von der Phyllis gerittenen Aristoteles aus dem XV. Jahrh. (Sammlung Chabrière) einer der Zierden dieser Abtheilung, auch nicht bei der Fontäne von Oppenheims (Nr. 430) und dem Adlerpult aus Rosnay (Nr. 433), beide aus dem XV. Jahrh.

Mit Recht ist auch das mittelalterliche Blei bezw. Zinn vertreten, um so interessanter, je seltener es ist, nicht nur in kleineren, sondern auch in gröfseren Gefäfsen. Letztere dienten in der Regel als Tauf- oder Weihwasserbecken. Ein solches aus der Kirche von Lombez (Nr. 443), runder Kessel von 77 *cm* Durchmesser, 29 *cm* Höhe, der unten mit Figurenfries in Vierpässen, darüber mit sich wiederholenden Jagdszenen und Ornamenten verziert ist, geht bis in's XIII. Jahrh. zurück, desgleichen ein rechteckiges Gefäfs, 37 : 23 *cm*, aus der Kirche von Puycasquier (Nr. 444) mit flachen Kleeblattbögen und Palmettenborte darunter. Die Formensprache des XIV. Jahrh. redet ein rechteckiges Lavabo-Gefäfs des Museums von Albi (Nr. 445), 57 *cm* lang, 29 *cm* tief, 27 *cm* hoch, mit Fries von zwei sich immer wiederholenden Figuren, unter dem Rosetten über Arkaturen; die rothe und blaue Färbung auf grünem Grund erhöht das Interesse für dieses seltene Gefäfs. Die runden Kessel (Sammlung Dallemagne Nr. 446) mit eingegossenen Bilderstreifen und im Museum Amiens (Nr. 447), 48 *cm* Durchmesser, 35 *cm* Höhe, mit zwei Köpfen für Henkel, und mit Standfiguren zwischen Strebepfeilern, sind Erzeugnisse der Spätgothik, wie der Almosenkasten des Domes von Beauvais mit Lilienverzierung unter Eselsrücken. Die im XIV. Jahrh. wie in Deutschland, so in Frankreich geläufigen versilberten oder vergoldeten Holzkästchen mit aufgelegten durchbrochenen und ebenfalls vergoldeten Bleireliefs in bald religiösen, bald weltlichen Darstellungen sind hier nicht vertreten, obwohl sich in dem sonst stark herangezogenen Schatze des Domes von Troyes ein ungewöhnlich schönes, dazu wohlerhaltenes Exemplar derselben befindet, welches vielleicht bisher keine Beachtung bezw. Klassirung gefunden hat.

Von den Eisenarbeiten seien nur erwähnt aus dem XIII. Jahrh. der geschmiedete Weihkessel des Museums von Orleans (Nr. 458) mit den Inschriften vom Pater und Ave Maria, zwei Hostieneisen (Nr. 459 und 460), die aus dieser frühen Zeit selten, vier Lesepulte (Nr. 461—464), von denen das der Kathedrale von Rouen mit Bestien unten, Köpfen oben, durchbrochenen Knauf dazwischen am reichsten und merkwürdigsten, — aus dem XIV. und XV. Jahrh. verschiedene Hostieneisen und Köfferchen, Weihkessel, Kandelaber, Tortschen, sowie zahlreiche Schlösser und Schlüssel, von denen Doistan eine ganze, zum Theil bis in's XVII. Jahrh. reichende, Sammlung vorlegt.

Aus der verhältnifsmäfsig kleinen Reihe von Waffen hebe ich nur den durch vornehmste Einfachheit ausgezeichneten Dolch Philipps des Guten von Burgund der Sammlung Thewalt hervor, und beschreibe ihn etwas eingehender, weil er im Katalog nicht erwähnt ist. Das Gefäfs von Wallrofszahn krönt ein silbervergoldeter getriebener Knauf in Form des Feuerstahls; dieselbe Figuration wiederholt sich an der von montirten Krabben auslaufenden, nach unten gebogenen Parirstange. Auf der einen Seite der breiten Klinge befindet sich in minutiösester Aetzung ein Andreaskreuz von flammenden Holzscheiten mit dem Schriftband: „Escit", auf der anderen ein Ritter in Krebsrüstung, einen Lindwurm erlegend, flankirt von den burgundischen Lilien. Diese Darstellungen, welche die Symbolik des Stifters vom Orden des goldenen Vliefses wiedergeben, werden beiderseitig abgeschlossen durch ein Band mit dem Wahlspruche, den Philipp vor seiner Vermählung mit Isabella von Portugal 1429 führte: Montjoie St. Andrieu. — Von den Messern seien nur die drei schönen Exemplare aus den Museen von Le Mans und Dijon (Nr. 574 und 575) erwähnt mit dem emaillirten Wappen und der Devise „*AVLTE NARAI*", welche Philipp der Gute später annahm.

Schnütgen.

(Schlufs im nächsten Heft.)

Die christliche Kunst auf der Bonner Generalversammlung.

Die 47. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands übertrug dem Domkapitular Schnütgen den Vorsitz im Ausschufs für christliche Kunst. Dieser tagte am Montag, den 3. September, Nachmittags 3—5 Uhr, und am folgenden Tage, Morgens 9—11 Uhr. Als stellvertretender Vorsitzender wurde Bildhauer G. Busch (München) bestellt, als Beisitzer Baurath Güldenpfennig (Paderborn) und Freiherr von Heereman (Münster), als Schriftführer Kaplan Lingnau (Mülheim, Rhein) und Dr. Oidtmann (Linnich). Zur Prüfung und eventuellen Annahme lagen der Sektion für die erste Sitzung sechs Anträge vor.

1. „Kirchliche, christliche, rein weltliche Kunst".
2. „Förderung christlicher Kunst und Künstler".
3. „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst".
4. „Albrecht Dürer-Verein in München".
5. „Empfehlung der christlichen Kunst durch die katholische Presse und Litteratur".
6. „Empfehlung der »Zeitschrift für christliche Kunst«".

Ad 1. In lichtvoller Darstellung gab der Vorsitzende eine Erklärung und ausführliche Begründung der von ihm eingebrachten Resolutionen, indem er den genauen Unterschied zwischen kirchlicher, christlicher und rein weltlicher Kunst klar darlegte, das einmüthige Zusammengehen der Akademiker mit den Kunsthandwerkern als dringende Nothwendigkeit hinstellte, in scharfen Worten die rein materielle Konkurrenz der sogenannten Kunstanstalten geifselte, auch die Verirrungen der modernen Kunst, die nicht selten Unkunst, selbst Unzucht sei, kritisirte und verurtheilte. Die sich hieran anschliefsende, sehr lebhafte, fast einstündige Diskussion drehte sich vor allem um die dehnbaren Worte „sogenannte Kunstanstalten". Es war eigentlich nur mehr ein Streit um Worte, denn im Prinzip waren alle einig hinsichtlich der Verurtheilung solcher Anstalten und ihrer „Kunstprodukte". Schliefslich ward doch eine Einigung erzielt. Der ganze von dem Vorsitzenden eingereichte Antrag Nr. 1 erhielt nach dieser langen Debatte folgende Formulirung und wurde auch in dieser Fassung von allen Anwesenden gut geheifsen und der Generalversammlung zur Annahme empfohlen.

„1. Als die erhabenste Bethätigung der christlichen Kunst erscheint das kirchliche Kunstschaffen, welches stets die gröfsten Talente und bedeutendsten Meister in seinen Dienst gezogen hat, nicht nur im Mittelalter, sondern auch noch in den folgenden Jahrhunderten. Dafs in unserer Zeit von dieser Thätigkeit die begabtesten Künstler zumeist sich zurückgezogen haben, ist sehr zu beklagen, defswegen dringend zu wünschen, dafs günstigere Verhältnisse auch sie wieder kirchlichen Aufgaben zuführen möchten.

2. Wie alles Leben in der Kirche, so soll auch ihre Kunstthätigkeit auf dem Grunde der Tradition ruhen und kann darum nicht allen, oft sich rasch ablösenden Wandlungen des Geschmackes folgen. Wie aber die Kirche in allen ihren Veranstaltungen den berechtigten Forderungen der Zeit sich anbequemt, so ist auch auf ihrem Kunstgebiet der Fortschritt in der Technik, wie der Anschlufs an neue Ideen und Formen nicht gehindert, wenn nur die glänzenden Vorbilder, welche ihr vornehmlich das Mittelalter zurückgelassen hat, von den Künstlern durch sorgfältiges, in ihren Geist eindringendes Studium die gebührende Berücksichtigung erfahren. Was an ihnen noch unvollkommen ist, soll durch den freien Anschlufs an die Natur und durch das Zusammenwirken von hoher Kunst und Kunsthandwerk, von Akademie und Werkstatt immer mehr verbessert werden. Was immer aber den Stempel des Fabrikbetriebes trägt, wie fast Alles, was aus den nicht von künstlerischen und kunstverständigen Kräften geleiteten Anstalten hervorgeht, soll die Schwelle des Heiligthums nicht überschreiten.

3. Die christliche Kunst hat den Beruf, das ganze christliche Leben, nicht nur das unmittelbar kirchliche, zu verschönern und zu veredeln. Sie darf defshalb die Lehren, Sittengesetze, Geschichte des Christenthums niemals verleugnen. Alle ihre Schöpfungen müssen vielmehr vom Geiste desselben durchdrungen sein, so dafs in ihnen weder das übernatürliche Element verkannt, noch irgend eine übernatürliche Thatsache erniedrigt oder profanirt wird.

4. Der christlichen Kunst widersprechen am meisten alle Versuche, dem Materialismus und der Sinnenlust die Darstellungen dienstbar zu machen. Sie stempeln jede Kunst, auch die rein weltliche, zur Verführerin, die Urheber jener Gebilde zu den schlimmsten Feinden der Gewissen und der gesellschaftlichen Ordnung."

Ad 2. Als Antragsteller waren hier wie auch bei Nr. 3, 4 und 5 unterzeichnet Bildhauer Georg Busch, Professor Dr. Al. Meister, Dr. Fr. Kampers. Ueber die Nothwendigkeit dieses Antrages konnte kein Zweifel bestehen, zumal schon mehrere Versammlungen z. B. in Köln und Landshut ihn eingehend berathen und einstimmig angenommen hatten. Er lautet:

„Die 47. Generalversammlung hält es für dringend nothwendig, dafs die Wahrheit des christlichen Glaubens, die Thatsachen der christlichen Geschichte und die Grundsätze des christlichen Lebens nicht nur für kirchliche, sondern auch für häusliche und öffentliche Zwecke viel mehr als bisher in selbstständig künstlerischer und religiöser Empfindung zur Darstellung gebracht werden. Sie empfiehlt auf's Wärmste die direkte Zuwendung von Aufträgen an tüchtige und glaubenstreue Künstler."

Im Manuskript war noch ein weiterer Satz enthalten. Es empfahl sich jedoch, denselben auszuscheiden, weil er fast nur als Wiederholung des zum Theil unter Antrag 1 Gesagten erschien. Es hiefs nämlich darin:

„Die Generalversammlung betrachtet die kirchliche Kunst als den wichtigsten Zweig des christlichen Kunstschaffens und empfiehlt für dieselbe das Studium und den engen Anschlufs — auch nach der theologischen und symbolischen Seite hin — an die kirchlichen Vorschriften und an mustergiltige Schöpfungen aus der ruhmreichen Vergangenheit der christlichen Kunst. Sie verlangt aber auch bei ihnen die Fähigkeit und das Bestreben, diese Schöpfungen individuell zu benutzen und zu verwerthen unter Anwendung solider und erprobter Technik."

Ad 3. Dieser Antrag wurde von dem Vorsitzenden unter Hervorhebung der Verdienste genannter Gesellschaft um die christliche Kunst warm empfohlen und von allen Anwesenden anstandslos angenommen. Bildhauer Busch (zweiter Präsident der „Deutschen Gesellschaft") fügte noch einige dankenswerthe Worte der Aufklärung bei, welche im wesentlichen schon in einer dem Antrage beigefügten Anmerkung enthalten waren. „Die deutsche Gesellschaft für christliche Kunst", so hiefs es dort, „zählt jetzt 2380 Mitglieder, darunter mehrere Mitglieder aus souveränen fürstlichen Häusern, an deren Spitze S. k. Hoheit Prinz-Regent Luitpold von Bayern, und 26 Mitglieder aus dem hochwürdigsten Episkopat. Die Gesellschaft hat bis jetzt 8 Jahresmappen herausgegeben mit 219 Abbildungen von Werken ihrer Mitglieder, nämlich 93 Vollblätter und 126 Textillustrationen; ferner hat sie zwei Kunstausstellungen für christliche Kunst arrangirt bei der Katholikenversammlung in München mit 106 Nummern und bei der Katholikenversammlung zu Dortmund mit 251 Nummern. Seit 1899 hat sie in der internationalen Kunstausstellung im königl. Glaspalaste zu München die christliche Kunst in eigenen Räumen zu einer Gruppe vereinigt und am 20. Juli wurde auf ihre Anregung in München, Karlstrafse 6, eine ständige Ausstellung für christliche Kunst eröffnet.

An Beihilfen zur Anschaffung von Kunstwerken für Kirchen hat die Gesellschaft bis jetzt 7000 Mark gegeben. Jahresbeitrag 10 Mark. Der 1. Präsident ist Universitätsprofessor Dr. Freiherr von Hertling, 2. Präsident ist Bildhauer Georg Busch, 1. Schriftführer Dr. Kampers, 2. Schriftführer Dr. J. Weifs, Kassirer Professor Dr. Knöpfler. Beitrittserklärungen wollen an die Geschäftsstelle Karlstrafse 6, München, gerichtet werden, bei welcher alles Nähere zu erfahren ist."

An dem Wortlaut des Antrages wurde nichts geändert. Er lautet:

„Die 47. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands empfiehlt die auf Grund der Resolution der 39. Generalversammlung gebildete „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst", welche sich bestrebt, einerseits künstlerisches Schaffen in den Dienst der christlichen Grundsätze zu stellen, und anderseits letztere auf dem Gebiete der künstlerischen Thätigkeit zur Anwendung und Geltung zu bringen und bittet demgemäfs, besonders durch Beitritt die Bestrebungen derselben zu unterstützen und zu fördern, damit wahre christliche Kunst immer mehr zu hoher und reicher Blüthe und Entwickelung gelange."

Ad 4. Wie die beiden Vorsitzenden betonten, ist ein solcher Verein für den weiteren Bestand und die weitere Fortentwickelung der christlichen Kunst insofern von Wichtigkeit, als junge christliche Künstler dort vortreffliche Anregung und allseitige Unterstützung empfangen sollen. Ueber die hohen Ziele und lobenswerthen Bestrebungen dieses Vereins gab wiederum eine dem Manuskript beigegebene Anmerkung wünschenswerthen Aufschlufs. Es wurde dort bemerkt:

„Der Verein ist in Parallele zu ziehen mit den katholischen Studentenkorporationen an den Universitäten. Mitglieder können nur Katholiken werden. Protestanten werden als Hospitanten aufgenommen. Männer von so leuchtenden Namen wie Freiherr von Heeremann und Freiherr v. Hertling gehören dem Verein als Ehrenmitglieder an. Der Verein besteht seit 16 Jahren und sucht seinen Zweck zu erreichen durch Veranstaltung von Komponirabenden, die von zwei Akademieprofessoren geleitet, alle 14 Tage stattfinden, und durch eine Bibliothek mit illustrirten Werken."

Der Antrag wurde in seinem Wortlaut unverändert gelassen und der Generalversammlung zur Annahme empfohlen. Er lautet:

„Die Generalversammlung begrüfst es mit Freude, dafs seit 16 Jahren an der »Akademie der bildenden Künste zu München« unter dem Namen »Albrecht Dürer-Verein« eine Vereinigung von katholischen Kunststudirenden besteht mit dem erfolgreichen Bestreben, christliche Kunst unter den Studirenden der Akademie zu pflegen. Sie ermuntert den Verein zum Ausharren in seinen edlen Bestrebungen und empfiehlt ihn allseitiger Unterstützung, besonders durch Zuführung von Mitgliedern."

Ad 5. Der Antrag soll in der Form, in der er vorgelegt und auch angenommen wurde, schon gleich hier erscheinen:

„Die 47. Generalversammlung anerkennt mit Dank, dafs eine Reihe katholischer Organe warm für die Förderung wahrer christlicher Kunst eingetreten ist, und spricht den Wunsch aus, dafs auch fernerhin das Interesse an der selbstständig schaffenden christlichen Kunst geweckt und gepflegt werde, einerseits von den Tageszeitungen, indem sie fortlaufend Mittheilungen bringen über die Neuschöpfungen auf diesem Gebiete, und anderseits von den illustrirten Zeitschriften, indem sie originale künstlerische Reproduktionen bieten, welche geeignet sind, einen Einblick in die schöpferische Thätigkeit der christlichen Kunst unserer Zeit zu gewähren."

Alle, welche zu diesem Antrage das Wort nahmen, beklagten in gleicher Weise die grofse Zurückhaltung der katholischen Litteratur und Presse gegenüber der christlichen Kunst. Da gerade heutzutage die Presse eine Grofsmacht ist, mufs vor allem auch sie sich mehr in den Dienst der christlichen Kunst stellen. Aber auch hier ist die allergröfste Vorsicht am Platze, wenn damit der wirklichen Kunst überhaupt ein Gefallen und ein Dienst erwiesen werden soll. Nur von berufener Feder dürfen solche Artikel kommen, oder müssen zum wenigsten der strengen Censur eines Kunstverständigen unterliegen, damit nicht etwa das Bestreben, Leistungen von Anfängern weithin bekannt zu machen, oder auch die Veranstalter derselben zu verherrlichen, unverdiente Lobeserhebungen herbeiführen, wie sie nicht selten in dem „Vermischten" begegnen, für den Kenner sofort als dilettantenhafte Ergüsse sich kennzeichnend. Eine Anmerkung, wie sie dem Antrage beigegeben war, lassen wir zum besseren Verständnifs auch zum Theil hier folgen:

„Vom Standpunkt der Tagespublicistik mufs darauf aufmerksam gemacht werden, dafs die berufenen Faktoren die Tagesblätter in der Hauptsache mit kürzeren Notizen u. s. w. bedienen, damit dieselben bei dem grofsen Stoffandrang auch benützt werden können und damit das Publikum sie auch liest; gröfsere Arbeiten

werden erfahrungsgemäfs nur von Wenigen gelesen, und von den Zeitungen auch nur selten aufgenommen."

Ad 6. Religionslehrer Prill brachte diesen Antrag zu Beginn der Sitzung ein und befürwortete ihn, indem er die unbegründeten, ja einfältigen Bedenken widerlegte, welche bis in die letzte Zeit gegen diese Zeitschrift vorgebracht worden, als ob sie zu hoch gehalten sei und zu viel Vorkenntnisse voraussetze; ihre Darlegungen seien trotz ihrer Wissenschaftlichkeit durchaus einfach, ihre Sprache trotz ihrer Vornehmheit klar und gemeinverständlich. Die ganze Versammluug stimmte begeistert seinen Worten und seinem Antrage zu: „Die 47. Generalversammlung empfiehlt die »Zeitschrift für christliche Kunst«, welche den wiederholten Anregungen von Seiten der Katholikenversammlungen ihre Entstehung im Jahre 1888 verdankt, also bereits in der Mitte ihres XIII. Jahrganges steht. Die ernste wissenschaftliche Art, in welcher sie die Erzeugnisse der christlichen Kunst aus den verschiedenen Jahrhunderten und Ländern behandelt, sowie der anregende, leitende und veredelnde Einflufs, den sie auf Neuschöpfungen ausübt, haben ihr in allen Kreisen hohe Werthschätzung erworben. Um diese wichtige Stellung behaupten zu können, bedarf die Zeitschrift unbedingt eines Zuwachses an Abnehmern (der Jahrgang 10 Mk.)."

Der zweiten Sitzung lagen keine genau formulirten Anträge vor. Es sollte jedem Theilnehmer Gelegenheit geboten werden, über einschlägige Fragen sich auszusprechen oder zu unterrichten. Baurath Güldenpfennig machte zur Einleitung interessante Mittheilungen über die verschiedenen Stilperioden und Stilarten, wie sie bei mittelalterlichen Baudenkmälern kirchlicher Art zu einem harmonischen Ganzen verbunden sich vorfinden, und gab einige praktische Winke und Rathschläge, wie solche Denkmäler mit Pietät zu betrachten und zu behandeln seien. Der Vorsitzende präzisirte alle diese Ausführungen und fafste sie zusammen in dem einen Worte: „Restauration."

Als Frucht dieser längeren Berathung und Diskussion ergab sich ein neuer Antrag, welcher kurz und prägnant den ganzen Verlauf der Verhandlung wiedergibt.

7. Antrag. „Die 47. Generalversammlung bittet den hochwürdigen Klerus und die verehrlichen Kirchenvorstände, bei der Restauration sämmtlicher Kunstdenkmäler aller Stilperioden die gröfste Vorsicht zu beobachten, insbesondere

a) die Bauten in den historisch überlieferten Formen zu erhalten, insoweit nicht künstlerische Erfordernisse oder praktische Rücksichten Aenderungen unbedingt erheischen;

b) die Ausstattungs- und Gebrauchsgegenstände, welcher Zeit und Kunstrichtung sie angehören mögen, gegen weitere Beschädigung, namentlich auch durch unvorsichtige Reinigungen zu schützen und nur in den allerdringendsten Fällen und mit der gröfsten Zurückhaltung zu restauriren;

c) alle Gegenstände, welche für den kirchlichen Gebrauch gar nicht mehr verwendbar sind, entweder in den Schatzkammern aufzubewahren oder den öffentlichen Museen kirchlicher, beziehungsweise weltlicher Art zu überlassen, aber keinesfalls an Händler oder Liebhaber zu veräufsern."

Die Anwesenden wufsten recht wohl, dafs mit diesem Antrage nichts Neues angeregt wurde. In Form einer bescheidenen Bitte sollten nur alte Warnungen erneuert, ältere kirchliche und staatliche Verordnungen in die Erinnerung zurückgerufen werden.

Die vorstehenden 7 Anträge sollten in der vorletzten geschlossenen Versammlung zur Diskussion gelangen, konnten aber, weil die Zeit nicht ausreichte, erst der Schlufssitzung vorgelegt werden, in welcher Reichsgerichtsrath Spahn die Güte hatte, sie zu vertreten. An seine Vorlage knüpfte Frhr. v. Heereman warme Worte der Empfehlung der Zeitschrift für christliche Kunst, die, ein Kind der Generalversammlungen und inzwischen zu einem stattlichen Jüngling herangewachsen sei, dank der durchaus gewissenhaften sorgsamen und kundigen Pflege, welche sie gefunden habe. Alles komme darauf an, dafs weitere Sorge sie begleite auf ihrem für die Entwicklung der christlichen, namentlich der kirchlichen Kunst so bedeutsamem Wege. Dieser könne nur dann ein dauernder und glücklicher sein, wenn besonders der Klerus sich seiner Aufgabe bewufst bleibe, durch viel zahlreicheres Abonnement die Zeitschrift zu fördern, die ihm in Bezug auf den Bau, die Restauration und Ausstattung der Kirchen mit Rathschlägen und Unterweisungen so vorsorglich an die Hand gehe. — Wegen der vorgerückten Zeit mufste der Referent sich auf diese wenigen Worte beschränken, die freundlichste Aufnahme fanden, wie auch sämmtlichen Anträgen zugestimmt wurde. — Mögen jetzt die Theilnehmer der Generalversammlung ihr Interesse für die Zeitschrift durch die That bekunden!

B. Lingnau.

Die Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände in Bonn. Für die Dauer der Generalversammlung war wiederum eine Ausstellung neuer religiöser, vornehmlich für den kirchlichen Gebrauch bestimmter Kunsterzeugnisse eingerichtet. Die Zweckmäfsigkeit einer derartigen Veranstaltung wird zwar von Manchen beanstandet, welche die Ansicht vertreten, dafs eine solche von dem zeitgenössischen Kunstschaffen auf kirchlichem Gebiete ein zutreffendes Bild nicht bieten könne, manche minderwerthige Produkte aufnehmen müsse, die durch das Auffällige und Protzige ihrer Erscheinung die Aufmerksamkeit fesseln und zu ganz verkehrten Auffassungen verleiten. Thatsache ist, dafs gerade die besten Künstler sich zumeist gar nicht oder nur schwer entschliefsen, solche Schaustellungen zu beschicken, die leicht zu einer Art von Jahrmarkt werden, zu einem bunten Durcheinander, welches eher zu zerstreuen, als zu sammeln, eher zu verwirren, als zu belehren geeignet ist. Aber so berechtigt auch manche dieser Bedenken

sein mögen, sie werden in der Regel von den die Generalversammlungen vorbereitenden Komitees nicht anerkannt, oder wenigstens durch den Einwand beseitigt, dafs im vorliegenden Falle durch grofse Vorsicht in der Auswahl, bezw. Zulassung der Künstler und ihrer Schöpfungen die Gefahr der Rückständigkeit vermieden werden solle.

An gutem Willen mag es auch nach dieser Richtung in Bonn nicht gefehlt haben, aber das ungewöhnlich geräumige und lichte Lokal des neuen Realgymnasiums, welches mit seinen drei hoch gestochenen Etagen, breiten Gängen und zahlreichen Zimmern zur Verfügung stand, war als Freistätte gar zu verlockend, und der Umstand, dafs weder Platzmiethe noch Versicherungsgebühr beansprucht wurde, machte die Benutzung derselben zu einem billigen Vergnügen, zur Gewinnung eines wohlfeilen Stempels für allerlei Produkte, von denen wohl nur wenige für diesen Zweck angefertigt, die meisten den Bestellern neueren oder auch älteren Datums entlehnt, oder den Geschäftslokalen entnommen wurden. Hierbei sind natürlich die Baumeister am ungünstigsten gestellt, die sich auf Zeichnungen beschränken müssen, also auf Schaustücke, die am wenigsten in die Augen fallen und am schwersten zu verstehen sind. Derselben Schwierigkeit unterliegen die Wandmaler; die Tafelmaler auch hinsichtlich ihrer grofsen Ausstattungsstücke. Die Bildhauer sind zumeist auf farblose Gipsmodelle angewiesen, oder auf kleinere Figuren und Altäre, da die gröfseren in den Kirchen nicht zu entbehren sind, oder zu grofse Transportschwierigkeiten bieten. Dazu kommt, dafs diese Gegenstände, wie auch die meisten Glasgemälde für ganz bestimmte Stellen und Beleuchtungsverhältnisse berechnet sind und auch in den günstigsten Ausstellungsräumen kein Urtheil darüber gestatten, ob der Künstler wirklich das Richtige getroffen hat. Am dankbarsten ist daher die Position der Gold-, Kupfer- und Eisenschmiede, sowie der Kunstweber und Stickerinnen, die mit Leichtigkeit ihre Erzeugnisse zusammenholen und derart aufstellen können, dafs sie Beachtung finden.

Es besteht nicht die Absicht, an dieser Stelle, die einzelnen Ausstellungsgegenstände oder gar deren Urheber zu beurtheilen; das hat eigentlich nur Zweck angesichts derselben, vornehmlich unter vier Augen, denn unter den Künstlern gibt es doch manche, die der Belehrung zugänglich sind, und viele Leistungen würden sehr viel besser ausgefallen sein, wenn der Entwurf einem kunstverständigen Beurtheiler vorgelegen hätte, der vielleicht durch wenige, aber bestimmte Rathschläge ihn ganz wesentlich hätte verbessern können. Nicht selten sind die Mängel auf die Vorbilder zurückzuführen, selbst auf alte, deren Schwächen nicht übernommen werden sollen. So erscheint bei den meisten neuen Monstranzen als der schwächste Punkt die zu kurze kraftlose Gestaltung des Trichters, aus welchem der Aufsatz herauswächst, sowie die seitliche Strebenentwicklung; an den meisten Altar- und Prozessionskreuzen der Uebergang aus dem Knauf in den Längsbalken. Auch sollte der Goldschmied, der die äufserst schwierige Kunst des Emaillirens nicht versteht, sich auf Niellen, oder auf Gravuren bezw. Reliefs beschränken, auch die Filigrantechnik nicht allzusehr ausschlachten. Den Gelbgiefsern, deren Inferiorität am offenkundigsten ist, dürfte sich in den meisten Fällen das Benutzen mittelalterlicher Modelle empfehlen, zumal bei Leuchtern. Je untergeordneter der Gegenstand ist, um so weniger bedarf er im Allgemeinen neuer Erfindung, je bedeutsamer seine Bestimmung, je eigenartiger seine Gestalt, je komplizirter seine Form, um so höhere Anforderungen stellt er an die Selbstständigkeit der künstlerischen Auffassung, so dafs es als ein grofser Fehler erscheint, einen Reliquienschrein derart zu gestalten, dafs er sofort seine alte Vorlage verräth. Auch mehr Mannigfaltigkeit ist den Goldschmieden ans Herz zu legen, die durch die Leichtigkeit des Gusses und die Wohlfeilheit des Stanzens sich zu leicht verlocken lassen zur mafslosen Ausbeutung ihres oft sehr beschränkten Modellenvorrathes. Auch die Eisenschmiede unterliegen noch immer dieser Gefahr, obgleich die Fortschritte auf ihrem Gebiete sie allmählig für die Hammertechnik gewonnen haben.

Die Kunstweberei wird die Entwicklung, die sie im letzten Jahrzehnt genommen hat, nur dann behaupten, wenn sie nicht nur an den Mustern, sondern auch an der Technik der Alten festhält. Wer die kölnischen Borten abschwächt durch flache flaue Behandlung, nimmt ihnen nicht nur den Reiz, sondern jeglichen Werth. So wirkungsvoll und unentbehrlich sie übrigens auch in ihrer alten Art sind, sie sollen die Stickereien nicht verdrängen, deren Pflege nicht angelegentlich genug empfohlen werden kann. An technisch geschulten Kräften herrscht zwar kein Ueberflufs, aber auch kein völliger Mangel, hingegen die grofse Schwierigkeit, geeignete Vorlagen zu beschaffen. Für ihre Anfertigung gibt es nur wenige Künstler und ihre Preise sind gewöhnlich für die immer noch viel zu schwach honorirten Stickerinnen unerschwinglich; so lange letztere nicht selbst Hand anlegen, wird dieser Uebelstand fortdauern. Auf keinem kirchlichen Kunstgebiete wird so viel Arbeitskraft vergeudet, als auf diesem, auch abgesehen von dem hier so üppig wuchernden Dilettantismus.

Die Bildhauer zeigen sich mehrfach bestrebt, an die vortrefflichen Schöpfungen der niederrheinischen Meister um die Wende des XV. Jahrh. Anschlufs zu finden, deren Mafswerkbekrönungen jenen durchweg besser gelingen, als die Gruppendarstellungen, in denen dem modernen Geschmacke zu viele Konzessionen gemacht zu werden pflegen. Die Polychromie derselben läfst in der Regel Manches zu wünschen übrig, weil bei ihr das Glanzgold zu sehr gespart, der malerische Effekt mit seinen Schatten und Lichtern zu stark forcirt wird.

Zum Schlusse soll übrigens nicht verschwiegen werden, dafs die Bonner Ausstellung immerhin einen gewissen Fortschritt erkennen läfst, nicht nur in dem Streben, sondern auch in den Ergebnissen. Als solcher, wenngleich negativer Art, mag auch die Thatsache hervorgehoben sein, dafs kein Aussteller es gewagt hat, die modernen Linienspiele und Ornamente in den kirchlichen Kunstbetrieb einzuschleppen. Was an ihnen gesund ist, steht längst viel reiner und anmuthiger in der Formenlehre der Alten.

Schnütgen.

Abhandlungen.

Der ästhetische Geschmack.



Bei Kunstfreunden ist das Wort „Geschmack“ ein beliebtes Schlagwort. „Der gothische Stil sagt meinem »Geschmack« mehr zu als der romanische“, meint Jemand. „Ich halte den romanischen für »geschmackvoller«, entgegnet ein anderer; während ein Dritter sich der „Geschmacksrichtung“ der Renaissance anschliefst und ein Vierter in dem Streit eine „Geschmacksgimpelei“ findet. Ein anderes Mal nennt Jemand, der seine „Geschmacksbildung“ nach griechischen „Geschmacksmustern“ besorgt, die Meister der mittelalterlichen Malerei und Skulptur „Geschmacksverderber“ und ihre Werke „geschmackswidrig“. Sucht man diesen „Geschmacksurtheilen“ mit Gründen zu begegnen, so heifst es: „Ueber Geschmackssachen läfst sich nicht streiten.“ Damit fällt denn jede objektive Norm wie für alle Kunst, so für die christliche Kunst. Der Grund der verschiedenen Urtheile liegt, wie in anderen Fällen, in dem Doppelsinne des Wortes und der Unklarheit des damit verbundenen Begriffes. Die sich so ergebenden Mifsverständnisse sind um so bedauerlicher, weil sich wenigstens praktisch die meisten in ästhetischen Fragen von ihrem Geschmacke leiten lassen. Die Aufstellung einer richtigen und klaren Definition dürfte mithin, zumal die vorliegenden Aesthetikwerke wenigstens dem Wortlaute nach sehr von einander abweichen, nicht ohne Bedeutung sein.

Klarheit verlangt Unterscheidung, schon in der Methode. Es kommt nicht darauf an, was irgend ein Aesthetiker unter „Geschmack“ verstehen will, sondern was er nach dem Sprachgebrauch darunter verstehen mufs: sonst ist der Verwirrung kein Ende. Den Ausgangspunkt bildet also nothwendig die Worterklärung, welche zwei Momente in sich schliefst: einmal Festsetzung der verschiedenen Bedeutungen (z. B. von den verschiedenen „Seelen“ sei die „Menschenseele“ zu definiren) und Bestimmung der zu untersuchenden (Worterklärung im engeren Sinne), dann Verdeutlichung der gewählten Bedeutung (Verbalerklärung: Die Menschenseele ist das Prinzip des Erkennens u. s. w.). Die so gewonnene Begriffsbestimmung genügt für gewöhnlich und führt durch philosophische Analyse zur wissenschaftlichen Sacherklärung (Die Menschenseele ist eine einfache Substanz, welche das Prinzip des Erkennens ist u. s. w.).

Zunächst also zur Worterklärung: Das Wort Geschmack hatte ursprünglich zwei ganz verschiedene Bedeutungen: Geschmack der Nase und Geschmack des Mundes; erstere ist aber in der neuhochdeutschen Schriftsprache allmählich erloschen und lebt nur in oberdeutschen Mundarten weiter. Vom Geschmack des Mundes wurde das Wort übertragen auf den Geschmack der Seele im Sinne von „innerer Empfindung, Wohlgefallen, geistigem Genufs“, und namentlich auf das Schöne angewandt: das ist der ästhetische Geschmack. (Belege für die verschiedenen Bedeutungen s. bei Grimm IV, 2, 3925 ff.)

Doch auch hier ist weiter zu unterscheiden. Wenn z. B. Jakobsson von dem guten Geschmacke eines Gemäldes redet, so meint er etwas anderes als wenn König sagt: „Ein feiner Geschmack entdecket alsofort, durch Hülfe der Empfindung, was ein Kunstverständiger durch den Weg einer angestellten Untersuchung erkannt hätte“ oder wenn Schiller schreibt: „Nur der Geschmack geniefst, was die Gelehrsamkeit pflanzt“. Jakobsson spricht von einer Eigenschaft des Objekts, dem objektiven Geschmack, König und Schiller von einer Fähigkeit oder Thätigkeit des Subjekts, dem subjektiven Geschmack. Letztere Bedeutung mufs als die ursprünglichere und bei weitem vorwiegende der Begriffsbestimmung zu Grunde gelegt werden und zwar (aus dem gleichen Grunde) nicht kollektiv

als Geschmack eines Volkes, einer Zeit u. s. w., sondern als Geschmack eines Einzelnen. Dieser kann wieder aufgefafst werden als eine Fähigkeit (z. B. Winkelmann »Die Fähigkeit, das Schöne in der Kunst zu empfinden«) oder als eine Thätigkeit, und zwar letztere wieder in sich als Geschmacksempfindung (z. B. Geschmack an etwas finden) oder als Grundlage zu dem folgenden Geschmacksurtheil (z. B. Steinbach: „Es ist nicht nach meinem Geschmack"). „Agere sequitur esse" und darum ist zu definiren der Geschmack als Fähigkeit. Doch auch so ist die Vieldeutigkeit noch nicht gehoben. Wenn nämlich beispielsweise Gellert die Regeln behandelt, welche „der Geschmack dem Künstler vorschreibt", so bezeichnet er nicht dasselbe, wie wenn König spricht von „einem schlimmen Geschmack" oder gar Herder von einem „pöbelhaften Geschmack". Im ersteren Falle ist das Wort offenbar prägnant gebraucht, „Geschmack" für „guten Geschmack", während in den anderen Beispielen die allgemeine Bedeutung zu Grunde liegt. Ganz analoge Spracherscheinungen sind nicht selten; so bezeichnet „Charakter" z. B. allgemein die „Willensrichtung" oder im prägnanten Sinne „die feste Willensrichtung, die Willensstärke". Aus dem Allgemeinen ergiebt sich das Besondere, und so hat die Begriffsbestimmung von Letzterem auszugehen. Der zu definirende Geschmack ist uns also der ästhetische Geschmack im allgemeinen Sinne als Fähigkeit eines Einzelnen. Was versteht der Sprachgebrauch unter dem so bestimmten Wort?

Zur Verdeutlichung kann zunächst ein Hinweis auf die geschichtliche Entwicklung dienen. Die alten Griechen und Römer kannten diese metaphorische Bedeutung von γεῦμα, γευθμός und sapor, gustus noch nicht, wenn auch der Gebrauch schon eingeleitet wurde. Zuerst gebraucht wurde das Wort in Italien und Spanien zur Zeit der Renaissance und erhielt nach und nach in allen europäischen Sprachen das Bürgerrecht. Nach Deutschland kam es gegen 1700 als Uebersetzung des französischen „bon goût" (also in prägnantem Sinne), das seinerseits wahrscheinlich von dem spanischen „gusto" entnommen. Seine ursprüngliche Bedeutung war „die dem Zeitalter Ludwig XIV. entsprechende Richtung in Kunst und Poesie". So redete Göthe nach dem Besuche des Strafsburger Münsters davon, er selbst sei „voll guten Geschmacks" und defshalb (!) ein abgesagter Feind des gothischen Stiles gewesen. Diese Bedeutung hat sich nicht erhalten; heute ist der Ausdruck „Geschmack des Zeitalters Ludwigs XIV." keineswegs gleichbedeutend mit „gutem Geschmack": Der Geschmack wird also etwas Veränderliches sein. Es fragt sich: inwiefern und weshalb.

Der Geschmack ist eine Metapher: Das führt weiter. Es mufs eine Aehnlichkeit mit dem sinnlichen Geschmack vorliegen. Zwar meint neuerdings ein Aesthetiker, es sei „eine der Paradoxien der Sprachgeschichte, dafs man ihn als eine Metapher für den Kunstsinn genommen." Schon im Jahre 1776 hatte ein Schriftsteller einigen Unwillen geäufsert, dafs man den „gröbsten unter allen fünf Sinnen" zu solcher Würde erhoben.

Jedoch ist die Metapher dem Sprachgenius keineswegs fernliegend (vergl. σοφός, sapiens, savant, süsses Wort u. s. f.), vielmehr sehr bezeichnend. Die Eigenart des sinnlichen Geschmackes legte den artbildenden Unterschied nahe, welcher den Geschmack absondert von Verstand, Gemüth oder Phantasie, von denen jedes auch „ein unter Umständen veränderliches Vermögen unserer Seele für das Schöne" ist und doch offenbar nicht (in sensu diviso!) Geschmack mit dem Wort bezeichnet wird.

Der sinnliche Geschmack erweckt Lust- oder Unlustgefühle beim Genufs von Speise und Trank; der ästhetische Geschmack empfindet nach dem Sprachgebrauch ästhetisches Wohlgefallen oder Mifsfallen. Beide gehen jeder Ueberlegung voraus. Der sinnliche Geschmack unterscheidet die Objekte ausschliefslich in Rücksicht auf das Angenehme und zwar bis in die feinsten Unterschiede; ebenso unterscheidet der ästhetische Geschmack die verschiedensten Grade des ästhetischen Wohlgefallens. Deshalb ist der Geschmack an sich unbekümmert hier, ob das Objekt Arznei oder Gift, dort, ob es moralisch gut oder logisch richtig sei. Der sinnliche Geschmack ist mit dem Geruch der subjektivste aller Sinne; Subjektivismus ist das hervorstechende Merkmal auch des ästhetischen Geschmackes: wie jener, ist er individuell und durch die verschiedensten Faktoren veränderlich: Alter, Gewohnheit, Culturstufe, Abstumpfung, Ausbildung u. s. w. geben gleicherweise beiden ihre Eigenart. Die

Subjektivität umschliefst ein doppeltes Moment: erstens das Vorwiegen subjektiver Einflüsse vor den objektiven und zweitens die festbestimmte Richtung dieser subjektiven Einflüsse; beides bezeichnet „subjektiv-geartet". Der Geschmack wäre also „das subjektiv-geartete Empfindungs- oder Unterscheidungsvermögen für das Schöne". Bisweilen spricht der Sprachgebrauch dem Geschmack nur die eine der beiden Aufgaben zu und nennt das „Unterscheiden" ein „Urtheilen". Die Lösung bietet wieder die Metapher. Der sinnliche Geschmack unterscheidet die Objekte auf Grund der Empfindung; urtheilen im strengen Sinne kann er nicht: das ist Sache des Verstandes, wohl aber die Grundlage bieten zu einem folgenden Verstandesurtheil. So unterscheidet auch der ästhetische Geschmack auf Grund des ästhetischen Wohlgefallens oder Mifsfallens oder besser durch dasselbe. Wenn man also von einem „Urtheilen" des Geschmackes spricht, so ist das entweder im weiteren Sinne als „Unterscheiden" zu nehmen oder es ist ein Mifsbrauch der Sprache, indem die eigentliche Geschmacksunterscheidung verwechselt wird mit dem auf ihr beruhenden Verstandesurtheil. Den Geschmack aber einfach mit der Vernunft zu identifiziren scheint nach den zahlreichen Beispielen, abgesehen von allem anderen, eine durchaus willkürliche und deshalb unzulässige Deutung des Sprachgebrauchs. Das entwickelte Verhältnifs wird durch die Worte „subjektiv-geartete Empfänglichkeit" angemessen bezeichnet. Der Geschmack ist also, kurz gesagt, „Schönheitsempfänglichkeit" oder auch „Schönheitssinn" (nicht: „Kunstsinn", denn der Geschmack bezieht sich auch auf das Naturschöne oder „Schönheitsgefühl", denn das Gefühl bezeichnet in der neueren Philosophie ein eigenes Seelenvermögen; hierüber unten bei der Realdefinition); die genaue Verbal-Definition lautet:

„Der Geschmack ist die subjektiv-geartete Empfänglichkeit für das Schöne."

Diese Definition genügt dem Sprachgebrauch: man kann das definiens überall für das definitum einsetzen (s. die bei Grimm a. a. O. gesammelten Bedeutungen). Die Bestimmung der übrigen, eingangs angeführten Bedeutungen ergiebt sich jetzt unmittelbar.

In kollektivem Sinn ist der Geschmack die aus irgend welchen Gründen bei vielen Subjekten übereinstimmende Empfänglichkeit für das Schöne. Im prägnanten Sinne, dem meist gebrauchten, bezeichnet Geschmack die richtige d. h. die zwar subjektive, aber mit objektiven Normen übereinstimmende Empfänglichkeit für das Schöne. Auch die verschiedenen Grade des subjektiven Geschmackes sind so verständlich. Einen „feinen" Geschmack hat, wer empfänglich ist für Details in der Schönheit; er entdeckt neben dem Hervorschimmernden auch die geheimeren Vorzüge und die kleinsten Fehler. So empfindet z. B. nur ein feiner Geschmack das Erhabene jener anscheinenden Gleichgültigkeit, mit der Maria in einem Gemälde von Michelangelo den gekreuzigten Heiland anblickt: er ahnt sogleich, dafs die Muttergottes als eine reinere, von Gott begnadigte Natur, mitwissend um das Geheimnifs eines baldigen Wiedererwachens, sich hier nicht in der gewöhnlichen Menschenschwäche darstellen könne oder dürfe. Der „derbe" Geschmack ist nur für das Schöne empfänglich, das die Sinne auf eine starke Art reizt, so namentlich für das Niedrig-Komische, für gelungene Naturnachahmungen u. s. f. Der „vielseitige" Geschmack besteht in der Empfänglichkeit für jede Art des Schönen aus dem Gebiete der Natur und der Kunst; dies ist der Geschmack im höchsten Sinne. Entgegengesetzt ist der „einseitige" Geschmack, dessen Empfänglichkeit sich auf diese oder jene Art ästhetischer Gegenstände beschränkt. „Man hat keinen Geschmack", sagt Lessing, „wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet."

Die Bedeutung des objektiven Geschmacks beruht auf einer ganz gewöhnlichen äufseren Attributionsanalogie. So nennen wir nach einem oft gebrauchten Beispiele des Aristoteles und des hl. Thomas die Arznei „gesund", die Gesichtsfarbe und den Menschen; letztern formell und einfachhin, die Arznei analog und relativ als Ursache der Gesundheit, die Farbe ebenso als Wirkung. Wie nun der Geschmack des Mundes gebraucht wird, um eine Eigenschaft des Geschmacksobjektes zu bezeichnen, so bezeichnet auch ästhetisch der Geschmack im objektiven Sinne die Ur-

sache oder Wirkung des Geschmacks im subjektiven Sinne (d. h. des Aktes). Doch gebraucht man in dieser Bedeutung das Wort nicht vom Naturschönen; Niemand spricht von einer „geschmackvollen Gegend". Der objektive Geschmack wird also angemessen definirt als „Erscheinung des Geschmacks an Kunsterzeugnissen". Hier finden ihre Erklärung die oben erwähnten Ausdrücke „geschmackvoll, geschmacklos, Geschmacksrichtung, Geschmacksmuster, geschmackwidrig" u. s. w.

Die abgeleitete Definition des Geschmackes als der subjektiv-gearteten Empfänglichkeit für das Schöne genügt für gewöhnlich, giebt aber keine Auskunft über die Natur des Geschmackes: diese biete die philosophische Analyse, deren Resultat die wissenschaftliche Realdefinition ist.

Es sei zunächst der Geschmack in sich untersucht und dann das auf seiner Thätigkeit beruhende Geschmacksurtheil.

Was ist der Geschmack (d. h. die subjektiv-geartete Empfänglichkeit für das Schöne) in uns? Worin besteht die Empfänglichkeit, worin die subjektive Eigenart?

Die besondere Wirkung der Schönheit konnte leicht auf eine dritte Seelenkraft führen. So sagt Sulzer, der Geschmack sei ein „in der Seele wirklich vorhandenes und von jedem anderen unterschiedenes Vermögen". Die meisten modernen Aesthetiker beziehen unter dem Einflusse von Kant's „Kritik der ästhetischen Urtheilskraft" die Schönheit auf das Gemüth als auf ein drittes Seelenvermögen. Doch die Annahme einer dritten Seelenkraft darf als philosophisch unhaltbar vorausgesetzt werden. Kurz und treffend bemerkt dazu Gietmann (Kunstlehre I, 53): „Die Empfindung oder das Gefühl der Befriedigung, sobald ein begehrenswerther Gegenstand ergriffen oder besessen wird, ist ein thätiges Umfangen desselben, ein lebensvolles Geniefsen, das seine ganze Kraft aus derselben Neigung schöpft, welche auch das abwesende Gut erstreben läfst, und in dem das Streben selbst fortdauert." Der Gebrauch des Wortes aber ist zur Bezeichnung der auf übersinnliche Güte gerichteten sinnlich-geistigen Strebekraft des Menschen zulässig und angemessen.

Der Geschmack kann auch nicht mit Jungmann, Fries, Kirstein, Kuhn, Lemke, Pölitz, Bürger, Zimmermann, Verest für das Erkenntnifsvermögen erklärt werden. Das ist zunächst gegen den Sprachgebrauch (vergl. Ausdrücke, wie „Ich finde Geschmack an etwas"); eine solche Opposition gegen denselben wirkt hier verwirrend und abstofsend. Dann aber wird es kaum möglich sein, den charakteristischen Subjektivismus des Geschmackes aus jenem Seelenvermögen zu erklären. Endlich kann ja der Verstand uns Menschen den Schönheitsgenufs nicht gewähren; denn thatsächlich — ob formaliter oder nur conaturaliter ist gleichgiltig — ist das Gemüth dazu unerläfslich. Nicht gut wird also der Geschmack „Beurtheilungsvermögen des Schönen" genannt.

Doch auch Hagemann, Scheidler, Winkelmann, Marmontel u. s. w. scheinen den Gemack minder gut als „Schönheitsgefühl" aufzufassen; denn der Schönheitsgenufs ist jedenfalls mitbedingt durch das Erkenntnifsvermögen, kommt sogar in abstracto und seinem Wesen nach in ihm zum Abschlufs (vergl. die eingehende Polemik gegen Jungmann bei Gietmann I, 99 ff.).

Man wird also in Uebereinstimmung mit Beyer, Gerard, d'Alembert, Voltaire, Burke, Bernis, Kleutgen u. a. in der Gesammtheit unserer Seelenfähigkeiten, insofern sie uns den Schönheitsgenufs vermitteln, den Geschmack zu suchen haben. Also ergiebt sich, dafs nur der Mensch Geschmack hat, und dafs jeder Mensch Geschmack hat: es giebt keine absolute Geschmacklosigkeit.

Nun zur Erklärung der Worte: „subjektiv-geartet". Der Grund der erfahrungsgemäfs vorhandenen grofsen Verschiedenheit liegt in der durch Anlage und Entwickelung bedingten Verschiedenheit der genannten Fähigkeiten.

Um den idealen Gehalt der Schönheit zu erfassen und so für ihre Wirkung empfänglich zu sein, ist zunächst Verstand von Nöthen; er aber ist von Natur gar verschieden nach den verschiedensten Abstufungen zwischen Spitzfindigkeit, Scharfsinn und Stumpfsinn, zwischen Grübelei, Tiefsinn und Oberflächlichkeit, zwischen Sarkasmus, Witz und Humor. Damit ist eine ergiebige Quelle der Geschmacksverschiedenheit entdeckt.

Von entscheidender Bedeutung ist hier dann das Gemüth. Durch nichts unterscheiden sich ja die Menschen mehr als durch das Gemüth: es ist heiter und munter oder finster und trüb, sanft oder heftig, hart oder weich, tief oder flach, kräftig oder schwach, offen oder ab-

schliefsend: wie verschieden mufs da der Geschmack sein! Zudem ist das Gemüth vom gröfsten Einflufs auf die anderen Seelenfähigkeiten; es ist das „Klima der Seele". Unter seinem Einflusse steht vor allem die Phantasie: an einem geliebten Kunstwerk stellt sie alles in's rechte Licht, verschleiert die Fehler und Gebrechen. Ein und dieselbe Statue macht einen ganz anderen Eindruck, wenn man weifs, dafs sie von einem berühmten Künstler oder von einem inferioris notae herrührt. Der Verstand wird oft so sehr vom Gemüthe beherrscht, dafs die stärksten Gründe ihn nicht zu befreien vermögen. Man denke nur an die neuesten Erörterungen über Nuditäten u. a. in der „Kunst".

Dazu kommt dann, ganz abgesehen von den äufseren Sinnen, die Verschiedenheit der Phantasie. Hat Jemand eine vorzüglich determinirende Phantasie, dann kann er leicht die unvollständigen Andeutungen in den Kunstwerken bestimmen, begrenzen und ergänzen; nur wenige Punkte oder Linien genügen ihm, um eine Gestalt zu entwerfen; nur er kann sich, wie es Noth thut, über die Schranken von Raum und Zeit hinwegsetzen. Die kombinirende Phantasie giebt gröfsere oder geringere Empfänglichkeit für kühne, von der Wirklichkeit abweichende Verbindungen. Die idealisirende Phantasie endlich schafft durch den Künstler ein schönes Bild als vollkommenen Ausdruck der Idee und ermöglicht dessen Reproduktion im Kunstfreunde.

Bedenkt man noch, wie Naturell, Temperament, Geschlecht, Nationalität, Volkscharakter und andere Umstände bestimmend einwirken, so ist schon aus der verschiedenen Anlage die Verschiedenheit des Geschmackes zum guten Teile zu erklären; doch ebenso sehr aus der verschiedenen Entwickelung. Vorab machen sich allgemeine Einflüsse geltend: Erziehung, sittlicher Charakter und intellektuelle Bildung, Umgebung, Lebensweise, Beschäftigung, Mode u. a. Wer einen vorzüglichen Geschmack hat für kirchliche Baukunst, braucht keineswegs einen solchen zu haben für kirchliche Musik. In ästhetischer Hinsicht ist von entscheidender Bedeutung die theoretische und praktische Ausbildung. Vor allem sind die Gesetze der ästhetischen Schönheit mehr oder weniger bekannt und zum geistigen Eigenthum geworden: wären sie vollkommen beherrscht und habituell bestimmend, so könnte ceteris paribus ästhetisches Wohlgefallen nur eintreten, wenn ein Werk vor die Seele träte, das diesen Gesetzen entspräche. Schliefslich ist auch die praktische Ausbildung durchaus mannigfaltig; der Einzelne ist aufgewachsen in grofsartig erhabenem Alpengebirge, in anmuthigem Hügellande oder in öder Heidegegend, er hat viele und gute Kunstwerke immer vor Augen gehabt, wie der Athener im alten Hellas oder er hat wenige gesehen und schlechte, wie ein Höhlenbewohner in Alaska.

Fassen wir das Ergebnifs der philosophischen Analyse zusammen, so müssen wir folgende Real-Definition aufstellen: „Der Geschmack ist die durch Anlage und Entwicklung von Gemüth und Erkenntnifsvermögen bedingte Empfänglichkeit für das Schöne."

Damit ist zugleich der Geschmack im prägnanten Sinne erklärt. Es fragt sich nur, ob nicht bei Einzelnen der Geschmack von Natur ohne Entwicklung vollendet sein kann. Wenn nun auch in manchen Fällen der von Natur jedem gegebene Geschmack das Richtige treffen mag, so mufs man doch im Allgemeinen die bejahende Antwort sicher mit Beyer „eine überwundene philosophische Anschauung" nennen. Das beweist die Erfahrung, welche uns von einer „Geschichte der Geschmacksbildung" erzählt, und der Vergleich mit der Erkenntnifs des Wahren und dem Erstreben des Guten. Was erreicht denn ein ungeschulter Verstand, ein ungebildeter Wille?

Es müssen also zunächst nach Möglichkeit die oben genannten Faktoren gebildet und harmonisch gestaltet, alle blofs subjektiven und verkehrten Einflüsse, namentlich auch in Bezug auf Sitte und Religion, beseitigt werden. Dann ist für eine gründliche ästhetische Durchbildung zu sorgen. Hier ist mit Recht oft auf die alten, besonders griechischen Kunstwerke und vorzüglich Dichtungen hingewiesen, als deren charakteristische Eigenschaft man im allgemeinen eben den Geschmack bezeichnen kann. Es genügt aber nicht, „in Rom gewesen zu sein"; auch das Studium illustrirter Kunstgeschichten nicht; selbst die eifrige Betrachtung vollendeter Kunstwerke ist unzureichend bei allem Vortheil für die Geschmacksbildung. Immerhin mag ja bis zu

einer gewissen Grenze nach Home's Wort in Rom ein ungelehrter Krämer einen besseren Kunstgeschmack haben als der besterzogene Bürger in London; aber durch die Praxis allein wird eben doch nur ein „mechanischer Geschmack" erworben, der nur zuverlässig ist, so lange ihm wirklich vortreffliche Gegenstände unterbreitet werden: er ist immer in Gefahr, Flittergold für echtes Gold zu erklären. Man mufs sich also die wahren Gesetze der Aesthetik durch gründliches Studium zu eigen machen und sich in ihrer Anwendung üben.

Der Geschmack in prägnanter Bedeutung, der nach dem Gesagten in vollem Sinne eine seltene Gabe sein wird, ist demnach zu definiren als „die aus günstiger Anlage und guter Entwickelung des Gemüths und des sinnlich-geistigen Erkenntnifsvermögens im Allgemeinen, sowie deren ästhetische Ausbildung durch richtige Theorie und entsprechende Uebung im Besonderen hervorgegangene Empfänglichkeit für das objektiv Schöne."

Das Wesen des „Geschmacksurtheils" wurde schon oben angedeutet: es ist ein Urtheil über die objektive Schönheit auf Grund der subjektiven Geschmacksempfindung. Diese dem Sprachgebrauch analog dem sinnlichen Geschmack entnommene Bestimmung ist durchaus berechtigt. Nach der eigenen Erfahrung stützt sich unser erstes Urtheil auf den unmittelbaren Eindruck; wir sagen: „Diese Kirche ist schön." — Warum? — „Weil sie mir gefällt", d. h. meinem Geschmack entspricht. Dieses erste Urtheil wird später nach Untersuchung der objektiven Gesichtspunkte in einem neuen Urtheile entweder bestätigt oder widerrufen. Beide Urtheile nennt man „ästhetische Urtheile"; doch sind sie wohl auseinander zu halten, und deshalb auch besser mit einem eigenen Namen zu bezeichnen. Im Gegensatz zum „Geschmacksurtheil" nennt man das zweite am besten mit Gietmann (a. a. O. I, 236 f; Grundr. 287). „Kunsturtheil" oder „ästhetisches Urtheil".

Die Berechtigung des Geschmacksurtheils ist nach dieser Unterscheidung leicht festzustellen. Seiner Natur nach ist es nur subjektiv; bei den meisten Menschen sind zudem die zu einem guten Geschmack erforderlichen Bedingungen nicht erfüllt; also sind auch die sich daraus ergebenden Urtheile über die objektive Schönheit mehr oder weniger subjektiv und werthlos; hieraus erklärt sich, weshalb neuere Aesthetiker (wie z. B. Gietmann) das Wort Geschmack möglichst vermeiden.

Wo aber guter Geschmack vorhanden, ist das Urtheil objektiv zulässig und gültig, insoweit es sich auf ein Kunsturtheil zurückführen läfst, d. h. auf unumstöfsliche Gesetze, Regeln und Normen. Diese bietet die Aesthetik (vergl. die übersichtliche Zusammenfassung dieser Normen bei Gietmann I, 236 ff.). Das Geschmacksurtheil wird je nach dem Stoff häufiger oder seltener mit dem Kunsturtheil übereinstimmen. Am schwierigsten und seltensten ist wohl das richtige Urtheil im Gebiete der Baukunst, weil dort das Schöne an ein geschlossenes, auf vielen Einzelbildungen beruhendes, einheitliches Formensystem geknüpft ist. Hübsch findet hierin jedenfalls mit Recht den Grund, dafs die Baukunst „die unpopulärste aller Künste" ist. Liegen dagegen besondere Schwierigkeiten nicht vor, so ist das Urtheil des guten Geschmacks stets zuverlässig und allein berechtigt, wenn es sich um den „absoluten Schönheitswerth" d. h. eines einzelnen Dinges für sich betrachtet) handelt. Es ist dann ein herrliches Hülfsmittel für die Praxis, wo man sich ebenso wenig wie auf dem Gebiet der Sitte immer ausdrücklich der Gründe einer Entscheidung bewufst werden kann; nur dann wird es der Kunst ermöglicht, wirklich veredelnd zu wirken. Doch auch für den kritischen Beurtheiler ist das richtige Geschmacksurtheil unersetzlich: nur so wird die Untersuchung auf die Dauer richtig gelenkt und erfolgreich.

Bei der unendlichen Schönheit müssen nach Obigem die Geschmacksurtheile (im prägnanten Sinne) alle übereinstimmen; mag es sich nun um den absoluten oder relativen Schönheitswerth handeln. Nicht so ist es bei einer endlichen Schönheit. Jedes endliche Ding kann seinem Begriff nach nur einen Theil der Schönheit besitzen und mufs auf einen anderen verzichten. Ob nun die in dem einen vorhandene Schönheit jene des anderen übertrifft, läfst sich durch ein Kunsturtheil oft nicht entscheiden. Es können zunächst die Ziele, z. B. in den verschiedenen Künsten, unvergleichbar, disparat sein; dann läfst sich aber auch das gleiche Ziel mit ver-

schiedenen Mitteln erreichen. So will die Baukunst ohne Nachahmung organischer Gestalten mit Benutzung der Naturkräfte geistige Vorstellungen in gefälliger Weise verkörpern; ob jetzt das Himmelanstrebende, Erhebende der Gothik oder das Würdevolle, Sichere des romanischen Stiles objektiv höhere Schönheit ist, das kann man nicht entscheiden. „Vom Standpunkte der Technik und Konstruktion", sagt Kuhn (Kunstgeschichte, I. Band LXXI) mit Recht, „liefse sich vielleicht zu einem abschliefsenden Urtheile gelangen, in Rücksicht auf das ästhetische Uebergewicht, hier oder dort, gewifs nie." Hier sind also beide Geschmacksurtheile berechtigt; je nach seiner Eigenart giebt der Geschmack dem einen oder dem anderen den Vorzug (vgl. Jungmann II, 578; Kirstein 322; in diesem Beispiele denken allerdings manche anders; so bekanntlich A. Reichensperger, s. Pastor, II, 285; auch Kuhn, kirchliche Kunst, 95). Diesem Geschmack entspricht mehr die grofsartige Erhabenheit der Alpen, jenem die anmuthige Schönheit des Hügellandes; diesem die Fülle und Formvollendung des Naturschönen, jenem der Ideenreichthum des Kunstschönen; diesem die Naivität und Kraft Homer's, jenem die Feinheit und Empfindungstiefe Vergil's; diesem die Darstellung Marias als liebevoller Mutter der Christen, jenem als hoheitsvoller Gebieterin des Himmels; diesem die Seelenzartheit in den Gemälden eines Overbeck oder Fra Angeliko, jenem die Energie und Geistesstärke, die aus den Werken eines Cornelius oder Michelangelo spricht. In solchen Fällen gilt mit Recht: „Gleich und gleich gesellt sich gern", oder „Gegensätze berühren sich". Sehr bezeichnend sind Lotze's oft citirte Worte: „Charaktere, welche das Gute fast nur unter der Form der Gerechtigkeit und Consequenz kennen, neigen auch in der Kunst oft zu den strengen, harten und knappen Formen; aber ebenso oft gefallen sie sich hier unerwartet in einer Vorliebe für zerfliefsende Weichheit, der sie im Leben ganz fremd sind. Und so sehen wir ganz allgemein in Musik, Skulptur, Baukunst und Poesie Zeiten und Völker abwechseln mit der einseitigen Vorliebe für das Herbe und Magere oder für das Satte und Volle, für die ruhige und vollständige Motivirung oder für die charakteristische Ueberraschung, für das Harte und Scharfgezeichnete oder für das Vorschwebende und Ahnungsvolle. Keiner dieser allgemeinen Formcharaktere ist so ausschliefslich schön, dafs sein Gegentheil unschön wäre; jeder deutet für sich auf Einen Zug der Gutheit hin, die in allem Schönen zur Erscheinung kommen soll, und läfst seinem Gegensatz die Aufgabe, auf einen anderen Zug zur Ergänzung hinzuweisen." Wir haben hier eben nur conträre, nicht contradiktorische Gegensätze.

Somit ist es auch nicht zweifelhaft, was zu halten ist von dem Satze: „De gustibus non est disputandum, über Geschmackssachen läfst sich nicht streiten". Man braucht ihn weder zu verfechten, wie die modernen Subjektivisten, noch ihn mit Voltaire „falsch und schädlich" oder mit Lotze „einen elenden Satz" zu nennen, „der alle Aesthetik unmöglich macht". „Divide et impera", heifst es auch hier. Man kann nicht streiten d. h. vernünftiger Weise nicht streiten, d. h. zu keiner Einigkeit kommen bei der Frage, ob etwas dem Geschmacke entspricht, wenn sich in dem betreffenden Falle ein Kunsturtheil nicht aufstellen läfst. Dieses ist aber unmöglich, einmal wegen des Objektes: wenn es sich nämlich um den relativen Schönheitswerth (z. B. einer gothischen Kirche im Vergleich zu einer romanischen) handelt und einmal wegen des Subjektes, wenn es sich nämlich um den blos subjektiven Geschmack (im allgemeinen Sinne) handelt. Man kann aber wohl festsetzen, ob etwas (z. B. der Kölner Dom) nur nach dem absoluten Schönheitswerth betrachtet dem guten Geschmack entsprechen wird und mufs. Zugleich ergiebt diese Distinktion, dafs in unseren Tagen thatsächlich der Satz meistens gilt, weil eben die meisten sich von einem blos subjektiven Geschmack leiten lassen.

Die Klarheit der Begriffe[1]) ist von grofser Bedeutung in sich für jede wissenschaftliche Kunstbetrachtung, für alle Kreise in einer Folgerung; und diese lautet: Der Geschmack kann und mufs gebildet werden beim Künstler und beim Kunstfreunde. L. K.

[1]) Genügend wird also, um das Gesagte kurz zusammenzufassen, der Geschmack bestimmt als „Schönheitsempfänglichkeit" oder „Schönheitssinn", genauer als „subjektiv-geartete Empfänglichkeit für das Schöne"; die wissenschaftliche Erklärung bietet die oben erörterte Realdefinition (deren Wortlaut s. Sp. 234).

Ein Q. Massys'sches Andachtsbild.

(Mit Abbildung.)



In der Sakristei des Klosters zu Weert (Holl. Limbg.) bewahren die Franziskanermönche, nebst einem sehr bedeutenden Bilde „Die Verspottung Christi" eines niederländischen Meisters, auch ein anderes Oelgemälde von hervorragendem Werthe, das noch der Blüthezeit der altflämischen Malerei angehört und wohl keinem geringeren zugeschrieben werden darf, als Quentin Massys (c. 1460—1530).

Es ist eine Pietá, die Madonna mit dem soeben vom Kreuzesstamme herabgenommenen Leichname ihres Sohnes. Sie fafst voll mütterlichen Kummers das Haupt Christi, um ihm den letzten Abschiedskufs auf die Wange zu drücken. Die Verbindung von Liebe und Schmerz im Antlitze Maria's ist von höchster Meisterschaft. Ihr Kopf ist gefällig und angenehm, ohne aber nach der plastischen Jugendschönheit zu streben, welche Raffael und die Südländer ihren Madonnen zu geben wufsten. Es ist ein kräftiger, fast mannhafter Frauentypus, wie er bei Massys häufig wiederkehrt. Vorne steht die conventionelle Messingschüssel, in welcher der Schwamm sichtbar ist, mit dem die blutigen Wunden des Sohnes gewaschen wurden; daneben Kreuzesaufschrift und drei Nägel.

Zur Geschichte dieses Bildes wird als verbürgte, auf Tradition beruhende Wahrheit erzählt, dafs es durch Zufall bei einer vorgenommenen Reinigung unter einem anderen werthlosen Oelgemälde zum Vorschein gekommen sei, das zum Schutze gegen Bilderstürmer oder Soldatenhabgier fest darüber aufgekleistert worden war. Wie lange es bereits in dem Kloster Zuflucht gefunden, liefs sich nicht bestimmt ermitteln. Der Zustand der Erhaltung ist noch ein sehr guter zu nennen. Der unbekannte erste und einzige Restaurator hat sich gewissenhaft darauf beschränkt, abgesprungene Farbenstellen wie z. B. am Aermel der Madonna mit möglichst gleichem Ton zu füllen, glücklicherweise ohne sich dazu haben verleiten zu lassen, die Pinselstriche über die lädirten Stellen hinauszuführen. Abgesehen von dem von oben nach unten durch die Mitte des Bildes sichtbaren Sprunge, zeigt die Farbenschicht keine andere Sprungbildung als die feinen, der Holzfaser entsprechenden Risse.



Q. Massys, Pietá von Weert.

Die Münchener Pinakothek besitzt von derselben Hand ein Bild, das dem Gegenstande und auch der allgemeinen Anordnung nach mit dem unsrigen übereinstimmt, das aber in Bezug auf Konservirung weit hinter dem unsrigen zurücksteht, wie noch ein neuerlicher Vergleich erwies. Beide sind Kniestücke; sie unterscheiden sich jedoch in den Maafsen; während das Münchener Bild (auf 1,20 *m* H., und 1,02 *m* Br.) die Gestalten in Körpergröfse zeigt, mifst dieses, auf Eichenholz mit Kreidegrund ruhende Bild blos 72 *cm* H. zu 48 *cm* Br. In der Auffassung und Durchführung offenbart es so gut wie jenes die ganze Quentin'sche Eigenart. Massys ist ein Meister des Ueberganges; er steht auf der Scheide der Spätgothik und des Mittelalters und der von Süden vordringenden Renaissance. Es ist dieselbe grofse und tiefe Erfassung des Gemüthsausdruckes wie bei Roger v. der Weyden († 1464), die auf jeden unbefangenen Beobach-

ter ihrer Wirkung sicher ist. Diese Gestalten kränkeln nicht an der modernen „tödtlichen Schwäche“ des Ausdrucks; es ist diesen echten Charaktern ernst mit dem, was sie thun und vorstellen, es ist keine alltägliche oder theatralische Verrichtung, mit der sie beschäftigt sind, sondern eine Kulthandlung. Es ist das eine wahre und ideale Auffassung, wie sie für religiöse Historienmalerei nicht passender gedacht werden kann, die aufserdem hier auf dem Boden eines urkräftigen und doch von hohem Schönheitssinne geläuterten Realismus steht.

Angesichts eines so herrlichen Bildes wird die Sehnsucht doppelt rege, dafs doch auch unsere gegenwärtige Kunst im Stande wäre, solche Bilder für den Altar, für Kirche und Haus, zu schaffen. Der Zweifel, ob es glaubensinnige Künstler gebe, die mit ähnlicher Hingabe an den religiösen Gegenstand zu arbeiten vermöchten, ist ja unberechtigt und weit von der Hand zu weisen. Nicht in einem Mangel an Werthschätzung der Stoffe ist die Ursache zu suchen, wohl aber in dem Mangel an einer eigentlichen Historienmalerei überhaupt. Diese beruht aber vor allem auf einer grofsen Auffassung des Menschen und der Charaktere, — einer Auffassung, die hinwiederum allerdings nicht allein von der Begabung oder gar dem guten Willen der Künstler abhängig ist, sondern am leichtesten dort erblüht und sich entfaltet, wo das Talent von einem mächtigen Geiste der Zeit getragen ist, und der Einzelne nicht von ihm dahin gedrängt wird, sich zuerst als Mitglied eines kleinlichen, genrehaften Privatdaseins zu betrachten.

Die Formensprache zeigt, ohne dem gothischen Charakter und der Neigung zu etwas eckiger Behandlung ganz untreu zu werden, unzweideutig die Einwirkung italienischer Eleganz und Streben nach milderm Linienzuge. Trotzdem hat der Meister niemals den Süden besucht, und kannte jene Kunst nur aus den zufällig von den grofsen Kaufherren mitgebrachten Werken, unter denen wohl die Madonna Michelangelo's zu Brügge das bedeutendste war, und damals bereits an der jetzigen Stelle stand. Durch diese Eigenschaften rückt uns die Massys'sche Malerei näher, wird sympathischer, verliert vom archaischen Gepräge und erscheint unserem Auge und unserem Gefühle moderner. Ueberblickt man seine Kunstweise als Ganzes, so scheint es dennoch mit Recht hervorgehoben zu werden, dafs es ihr nicht gelungen ist, zum völligen Durchbruch, zur völlig einheitlichen Verschmelzung von Form und Inhalt zu kommen; mit dem strengsten Maafsstabe gemessen, fehlt, wenn auch nur in geringem Grade, die ganz harmonische klare Naivetät, die völlige objektive Unmittelbarkeit; es ist, als ob der Geist des Künstlers in etwa sich gehemmt gefühlt hätte, sein Werk völlig und ganz „aufser sich zu setzen“. Nichts desto weniger ist Massys auf flämischem Boden der gröfste Künstler seiner Zeit; seinen religiösen Gebilden ist eine Innigkeit und würdevolle Hoheit eigen, wie sie nur einem grofsen Meister tief religiöser Kunst gelingen.

Die Farbenhaltung des Bildes ist eine ungemein angenehme; und wenngleich ein durchaus chromatischer Effekt erstrebt und erzielt wurde, so ist die Farbenwahl doch eine natürliche und weit realistischere als bei älteren Malern. Das rothe Unterkleid der Madonna kommt nur am pelzverbrämten Handgelenke und am Kniee, rechts im Bilde, aber energisch zu Wirkung. Mantel und Ueberkleid sind in einem sehr dunklen, nur wenig nuancirten Grauviolet gegeben. Die Landschaft mit dem flämischen Bauernhofe im Hintergrunde deckt ein etwas schwerer Abendhimmel. Die Pinselführung ist an allen Fleischtheilen von grofser Feinheit und Kraft; die Gewänder sind frei und doch sicher hingesetzt. Die Thräne, welche auf der Wange der Mutter zittert, ist so sorgfältig modellirt, wie die Thränen Memlings oder ein Thautropfen auf einem von Huysum'schen Blumenstück.

Zumal die sichern Bilder Q. Massys' nicht häufig sind, — sie bilden aufser den bekannten Meisterwerken der Antwerpener „Grablegung“ (1508) und des Brüsseler Annenaltares (1509) nur eine sehr kleine Zahl, — verdient die gegenwärtige, nur wenig gekannte und sicher noch nicht abgebildete Malerei um so mehr Beachtung. Eine Inschrift liefs sich allerdings nicht konstatiren, so dafs ein Anhaltspunkt für Datirung des Bildes nicht gegeben war; es erscheint jedoch in allen seinen Theilen vortrefflich und charakteristisch genug zu sein, um keine andere denn eine eigenhändige Ausführung des Meisters selbst annehmen zu lassen.

Exaeten. Johannes Sörensen S. J.

Zweischiffige Kirchen.

Mit 14 Abbildungen (Grundrissen).



m VI. Jahrgange unserer Zeitschrift (Seite 162—171), behandelte ich die zweischiffigen Kirchenanlagen nach den „Mittheilungen der K. K. Centralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“ in Oesterreich, und mufste ich mich auf die Wiedergabe der dort mitgetheilten Grundrisse beschränken, weil mir keine anderen Aufnahmen vorlagen. Inzwischen habe ich eine Reihe von zweischiffigen Kirchen aufgemessen, und dürfte es wohl von Interesse sein, an Hand dieser Aufnahmen die zweischiffigen Anlagen der Rheinprovinz und Westfalens näher zu beleuchten.

Um eine Vergleichung der einzelnen Bauten zu erleichtern, habe ich die Grundrisse alle nach demselben Maafsstabe aufgezeichnet.

Als zweischiffige Anlagen im eigentlichen Sinne des Wortes, dürften nur die Kirchen in Bornhofen, Dümpelfeld, Namedy, Soest, Lichtenborn, Ulmen, Kelberg und Wanderath zu bezeichnen sein; die übrigen sind solche, bei denen dem Hauptschiffe ein südliches oder nördliches Seitenschiff angefügt ist und zwar theils in der ursprünglichen Anlage, theils als späterer Anbau.

Es fällt zunächst auf, dafs die gröfseren zweischiffigen Kirchen von den Predigerorden herrühren. Ein interessantes Beispiel einer solchen Kirche bietet die, leider jetzt zur Ruine gewordene, Franziskanerkirche in Oberwesel. Bekanntlich war in den Ordenskirchen das Chor in der Regel durch einen steinernen Lettner oder durch eine Holzwand von der Kirche getrennt und ausschliefslich für die Mönche reservirt. In der Minoritenkirche in Höxter besteht dieser Lettner noch in seiner ursprünglichen Gestalt (vergl. die Reiseaufnahmen der Schüler des vierten Baukurses Polytechnikum Hannover 1872/73 und 1874/75). In der Carmeliterkirche in Boppard ist der Lettner an das Westende des Hauptschiffes verlegt worden.

Bei den Klosterkirchen bildete also der für den Pfarrgottesdienst bestimmte Raum ein Rechteck, welches durch eine Säulenreihe in zwei Schiffe von ungleicher Breite getheilt war. Die Altäre fanden ihren Platz entweder vor oder unter dem Lettner, sowie an der Ostwand des Seitenschiffes. Die Kanzel wurde an der ersten Säule, oder, wie in Boppard, zweckmäfsiger an der geschlossenen Seitenwand aufgestellt. Man könnte versucht sein anzunehmen, dafs die Mönche nur defshalb ihren Kirchen ein Seitenschiff anfügten, weil dies sich besser in die ganze Anlage eingliederte. Wenn nämlich die Klosterkirche auch für den öffentlichen Gottesdienst bestimmt war, so mufste sie direkt von Aufsen zugänglich sein, mithin einen Aufsenflügel der Gebäudeanlage bilden, um an der Strafse einen direkten Eingang zu haben. An die andere Seite der Kirche, von der Strafse abgewandt, legte sich dann der Kreuzgang an, der die Klostergebäude mit der Kirche verband. So waren die Klosteranlagen in Oberwesel und Hamm ausgeführt; auch Andernach zeigt die nämliche Anlage, nur dafs dort das Hauptschiff der Strafse zugekehrt ist und die Klostergebäude sich an das fast bis zu gleicher Höhe mit dem Hauptschiffe hinaufgezogene, aber trotzdem fensterlose Nebenschiff anschliefsen. Hier hätte also die Kirche unbeschadet der Klosteranlage dreischiffig sein können, wie dies bei der Dominikanerkirche in Maastricht der Fall ist. (Vergl. „von Fisenne, Kunstdenkmale des Mittelalters“ Bd. 2.)

Die Mönche haben also zweifelsohne bei den zweischiffigen Kirchenbauten einen ganz bestimmten Zweck verfolgt, der meiner Ansicht nach nur der sein kann, einen Raum zu schaffen, in dem der Prediger die ganze Gemeinde übersehen und von ihr verstanden werden konnte.

Die grofsartigste zweischiffige Kirche darf ich hier nicht vergessen zu erwähnen, es ist dies die von King in seinem „The study- book of mediaeval architecture and art“ publicirte Dominikanerkirche, genannt „église des Jacobins“ in Toulouse. Leider ist die herrliche Kirche in das Eigenthum des Militairfiskus übergegangen, der nichts Besseres damit zu thun wufste, als Pferdestall und Futtermagazin daraus zu machen. — Die Kirche wurde acht Jahre nach dem Tode des hl. Dominikus also 1229 unter Raimond de Falgar, Bischof von Toulouse begonnen und 1336 von Pierre de Godin, Cardinalbischof von Sabine vollendet.

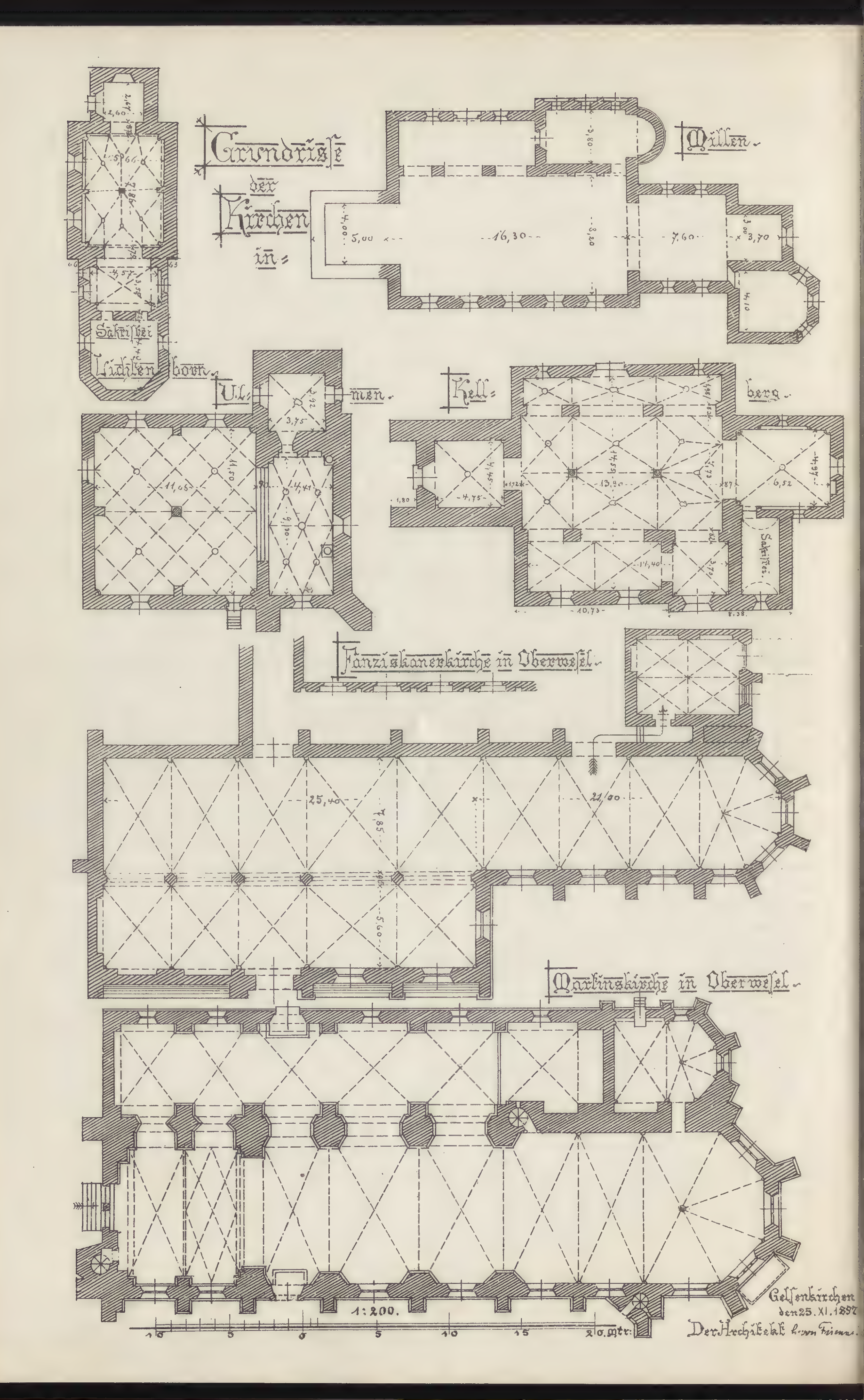
Die Kirche ist 19 *m* breit und 78 *m* lang. Das Chor hat die volle Breite der Kirche und ist in sieben Seiten des Zwölfecks geschlossen. Im Osten legen sich fünf Kapellen an das Chorpolygon und an der Nordseite ein schlanker achteckiger Thurm an. Die Strebepfeiler sind nach innen gezogen, sodafs unten kleine, abgeschlossene Kapellen gebildet werden, die mit ihren schmalen Fenstern und reich profilirten, nach der Kirche hin sich öffnenden Mauerbögen die grofsen Wandflächen wirkungsvoll durchbrechen. Die sieben Säulen, welche das Gewölbe tragen, haben eine Höhe von 21,40 *m* und dabei nur einen Durchmesser von 1,30 *m*. Die Chorapsis hat ein reiches Sterngewölbe, während die Schiffe mit Kreuzgewölben überspannt sind. Unter den Schlufssteinen gemessen, hat die Kirche eine Höhe von 29,00 m.

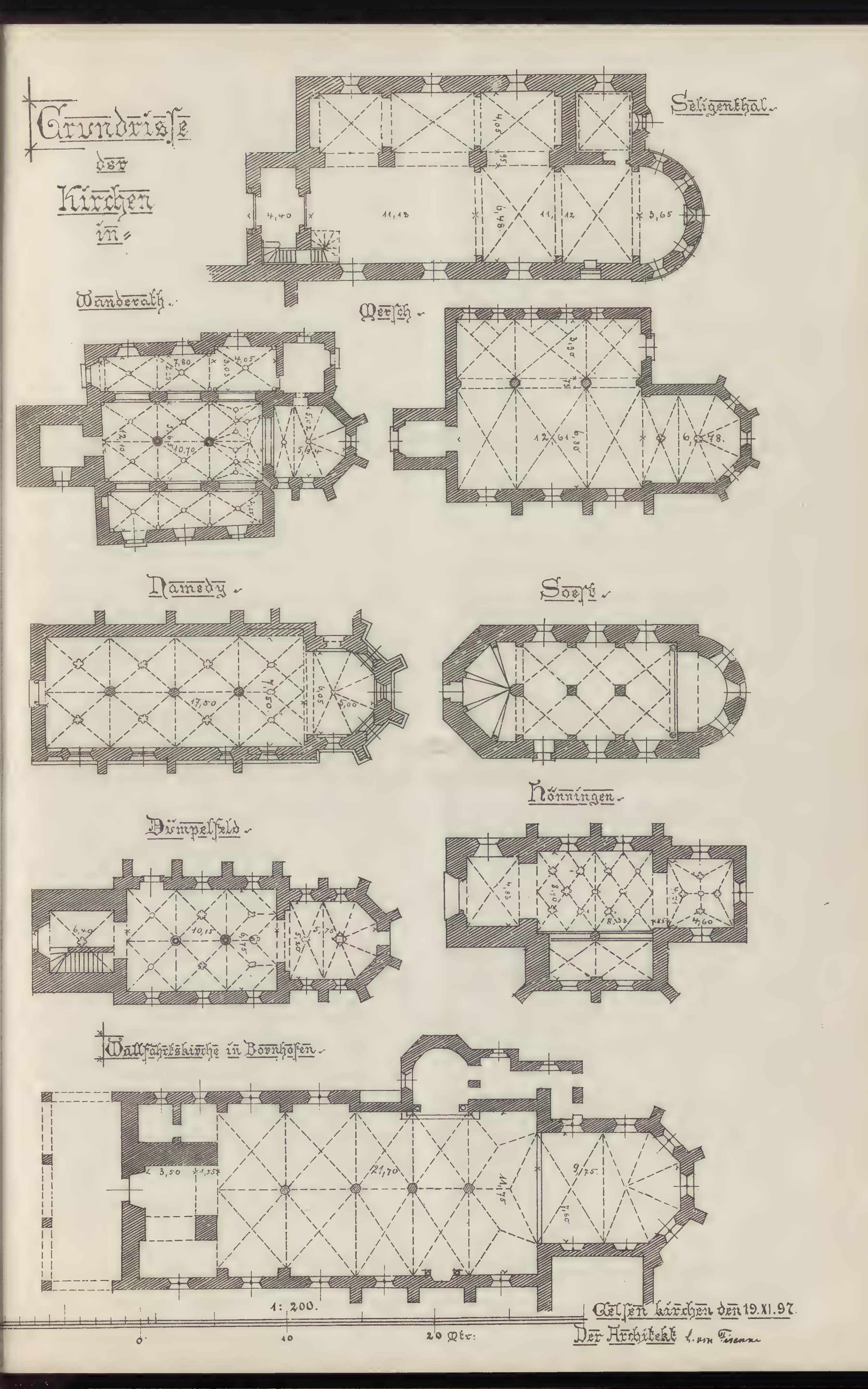
In der romanischen Bauperiode kommen zweischiffige Kirchen nur sehr vereinzelt vor, und dann sind es meist kleine Bauten, oder die Anlage besteht wie in Seligenthal, Millen, Opherdike u. a. aus einem Haupt- und Nebenschiffe. Der Grund mag wohl darin zu suchen sein, dafs man bei den romanischen, durch massive Gurtbögen getrennten Gewölben die Verschiebung der Gurten behufs Freigabe des Chorbogens und die dadurch bedingte unregelmäfsige Gewölbeanlage nur in seltenen Fällen auszuführen wagte. Die einzige mir bekannte Anlage, wo dieser Versuch gemacht wurde, ist die Kapelle auf dem Schlosse Reichenberg bei St. Goarshausen. In der reizenden St. Nikolauskapelle in Soest ist der Chorbogen so tief gelegt, dafs die Gewölbe oberhalb desselben an die gerade Wand stofsen. An dem westlich gelegenen Nonnenchor ist der hoch hinaufgezogene Bogen der Empore durch eine Säulenstellung getheilt und dadurch der Stützpunkt für das Gewölbe geschaffen.

Die meisten zweischiffigen Kirchen befinden sich in der Eifel und an der Mosel. Hier mufste meist mit geringen Mitteln gearbeitet werden und dann schreckte man auch wohl wegen der grofsen Winterkälte davor zurück hohe Kirchen zu bauen, während man doch auch wieder dem niedrigen Bau ein schlankes Aussehen zu geben wünschte. Beides liefs sich bei einer zweischiffigen Anlage leicht verbinden. So finden wir denn hier auch eine ganze Reihe reizvoller architektonischer Gebilde, die eines eingehenden Studiums werth sind und die alle ihre besonderen Gewölbelösungen haben. So hat der Baumeister in Dümpelfeld den Chorbogen möglichst enge gestaltet, um eine ganz regelmäfsige Gewölbeform zu erzielen, während er in Bornhofen im Gegentheil den Chorbogen ganz weggelassen hat, um die Gewölbe der Kirche und des Chores in einander übergehen zu lassen. In Wanderath ist noch eine besondere Eigenthümlichkeit des Gewölbes hervorzuheben. Um eine wirksame Beleuchtung des Gewölbes zu erreichen, hat der Baumeister die Eckrippe getheilt und in die Ecke ein kleines Fenster eingeschoben. In Ulmen ist das verhältnifsmäfsig breite Chor aus der Achse gerückt, wahrscheinlich des älteren Thurmes wegen, der in seinen beiden Untergeschossen dem XIII. Jahrh. angehört und leider im vorigen Jahrhundert einen romanisch sein sollenden Aufbau erhalten hat. Die Kirche wurde im Anfang des XVI. Jahrh. gebaut, wie aus der Inschrift an der Thurmthür hervorgeht.

Von den zweischiffigen Kirchen Westfalens möchte ich noch die Kirche in Padberg, die zur Pfarrei Beringhausen gehört, erwähnen. Dieselbe bildet ein Rechteck von 11 × 15 *m* innerer Weite und ohne jeglichen Vorsprung in den Aufsenmauern. Die Kirche war ursprünglich einschiffig geplant, indessen während der Ausführung geändert, wie aus den Formen und der Construktion ersichtlich ist. Was hier besonders auffällt, ist der Umstand, dafs die Kirche keine Choranlage besitzt. Die Altäre sind einfach an die Ostwand gestellt. Der Pfeiler in der Mitte hat einen Querschnitt von 4 *m*. Die Kirche zeigt in ihrem ältesten Theile rein romanische Formen, während in dem neueren Theil bereits der Spitzbogen auftritt. Kleine, romanische Fenster befanden sich in Kapitälhöhe des Pfeilers. Im XV. Jahrh. wurden Fenster mit Maafswerk eingesetzt, von denen noch eins erhalten ist.

Es dürfte vielleicht auffallend erscheinen, dafs keine einzige der alten zweischiffigen Kirchen ein Kreuzschiff besitzt. Wenn man sich aber als den Zweck der zweischiffigen Anlage vergegenwärtigt, dafs der Prediger die ganze Gemeinde überblicken und jeder Kirchenbesucher den Altar sehen soll, so mufs man zu dem Schlusse kommen, dafs ein Kreuzschiff an einer zweischiffigen Kirche nicht am Platze


Grundrisse der Kirchen in:
Millen.
Lichtenborn.
Ulmen.
Kellberg.
Sakristei
Franziskanerkirche in Oberwesel.
Martinskirche in Oberwesel.
1:200.
Gelsenkirchen den 25. XI. 1897
Der Architekt



Grundrisse der Kirchen in:
Seligenthal.
Wanderath.
Mersch.
Namedy.
Soest.
Hönningen.
Dümpelfeld.
Wallfahrtskirche in Bornhofen.
1: 200.
0
10
20 Mtr:
Gelsenkirchen den 19.XI.97.
Der Architekt

ist, es sei denn, dafs die Kreuzarme nur eine geringe Ausladung erhielten und zur Aufnahme der Beichtstühle bestimmt wären. Dafs sich eine Kreuzanlage mit der zweischiffigen Kirche verbinden läfst, beweist die Kirche in Wüllen im Kreise Ahaus, wo bei der Vergröfserung der alten Kirche ein Kreuzschiff angebaut wurde.

Ein Blick auf die verschiedenen Grundrisse zeigt, dafs die Grundform eine biegsame ist und in der mannigfaltigsten Weise gestaltet und gruppirt werden kann. Es ist deshalb zu bedauern, dafs man sich zu einer zweischiffigen Anlage so selten entschliefst.

Gelsenkirchen. L. von Fisenne.

Nachrichten.

Der V. internationale Kongrefs kathol. Gelehrter in München, der vom 24. bis 28. September tagte, hatte auch eine Sektion für Kultur- und Kunstgeschichte eingerichtet. Diese Verbindung erschien nicht zweckmäfsig, da der Rahmen gar zu weit gespannt war. Auch wirkte der Umstand recht ungünstig, dafs keinerlei Programm ausgegeben, weder nach der einen, noch nach der anderen Richtung Aufgaben gestellt waren, so dafs die Zufälligkeit der eingesandten Arbeiten in erster Linie bestimmend war für die Themata, die erörtert wurden, und für die Diskussion, die sich daran knüpfte. Und doch hätte gerade auf dem Kunstgebiet, welches neuerdings in den Vordergrund des Interesses gerückt ist, der Austausch über manche zeitgemäfse Fragen sich empfohlen, in Bezug auf welche eine Verständigung unter den katholischen Gelehrten sehr erwünscht, ja nothwendig wäre gegenüber dem immer mehr sich verdichtenden Wirrsal. Freilich war der Besuch der alltäglich von 9 bis 11 Uhr und von 4 bis 6 Uhr stattfindenden Sitzungen nicht gerade lebhaft, was Befremden zu erregen geeignet ist gegenüber dem Umstande, dafs Jeder für sich Kunstinteresse auch -Kenntnisse in Anspruch nimmt, zumal, wenn er sich in München aufhält. Trotzdem war die Diskussion durchweg eine recht angeregte, weil es gelang, selbst tröckneren Thematen interessantere Seiten abzugewinnen, auch solche von praktischer Bedeutung.

Den Vorsitz führten abwechselnd Professor Dr. Gottfried Kurth (Lüttich), P. Dr. Albert Kuhn O. S. B. (Einsiedeln), Domkapitular Al. Schnütgen (Köln); als Schriftführer fungirte Dr. Friedr. Lauchert (München). Aufser den kulturhistorischen Vorträgen des Abtes Berlière (Maredsons), des P. Dahlmann S. J. (Luxemburg), der Professoren Kurth, Müller (Strafsburg), Schnürer (Freiburg, Schw.) fanden die kirchenmusikalischen Erörterungen von Pfarrer Eisenring (Moswang) über Carl Greith, von Dr. Haberl (Regensburg) über Werke alter Tonkunst im XIX. Jahrh., von P. Kienle (Beuron) über den Choral der Cisterzienser, von Professor Dr. Andreas Schmid (München) über den Kirchengesang nach den Liturgikern des Mittelalters (über den er so eben unter demselben Titel ein eigenes Büchlein, 29 Seiten, bei Kösel in Kempten, veröffentlicht hatte) besondere Beachtung. — Der bildenden Kunst waren die Vorträge von Dr. Funke (Paderborn), Pfarrer Liell (Taben), Dr. Spahn (Berlin), Dr. Weifs (München), Dr. Wilpert (Rom) gewidmet. — Funke theilte die Ergebnisse seiner Studien über kirchliche Gewänder, namentlich über die Gewebe, aus denen sie gefertigt sind, mit. Ueber die technische Herstellung der letzteren brachte er interessante, der Literatur entnommene Einzelheiten, welche die so schwierige Bestimmung des Alters und der Herkunft der Stoffe erleichtern sollen. Der Vorsitzende ergänzte diese sorgfältigen Angaben durch allerlei aus der Erfahrung geschöpfte, vornehmlich auf die Musterungen gestützte Beiträge. — Liell behandelte eingehend die Dalmatik des hl. Quiriakus in Taben (im Anschlusse an die reich illustrirte Studie, die er 1895 in der Paulinusdruckerei zu Trier über die Kirche desselben herausgegeben hat). Dafs dieses seidene, mit Purpurstreifen besetzte, ärmellose Gewand, welches 769 mit den Gebeinen des 350 gestorbenen Heiligen aus St. Maximin in Trier nach Taben gebracht, 1833 zum ersten Mal wieder in die Erscheinung trat, das Bestattungskleid desselben ist, wufste der Redner aus den merkwürdigen geometrischen und figuralen Musterungen, aus den eigenartigen Techniken, wie aus den liturgischen Bestimmungen der damaligen Zeit zu beweisen und so zur Geschichte der altchristlichen Paramentik einen sehr schätzenswerthen Beitrag zu liefern. — Spahn beleuchtete die Strebungen und Aufgaben der deutschen Kunst in der ersten Hälfte des XIX. Jahrh., indem er die Schöpfungen der Nazarener, d. h. der mit der Ausschmückung der Casa Bartholdi in Rom 1815 bis 1817 betrauten Maler Overbeck, Cornelius, Schadow, Veit, einer geistvollen, überall dem Anschlufs an die Natur nachgehenden Kritik unterwarf, Veit (dessen Lebensbild demnächst von seiner Hand erscheinen soll) als den begabtesten und konsequentesten dieser Gruppe bezeichnend. Der anregende, manche neue Gesichtspunkte bietende Vortrag führte zu einem längeren Austausch, in welchem die Aufgaben der religiösen Wand- und Tafelmalerei, die unabweisliche Bedeutung der alten Vorbilder, nicht nur der italienischen, sondern ganz besonders auch der deutschen betont, und hinsichtlich der kirchlichen Malerei vor zu starker, einseitiger Hervorkehrung des Persönlichen gewarnt wurde. — Weifs wies als den ältesten Cyklus der sieben Hauptkirchen Roms die Darstellungen auf den Gemälden Holbeins d. Aelt. in der Augsburger Gallerie nach, von denen er grofse Aufnahmen vorlegte, an ihrer Hand deren geringen archäologischen, aber bedeutsamen malerischen Werth betonend. — Wilpert hatte einen Aufsatz über Maria als Fürsprecherin in den Katakombengemälden eingesandt, und Professor Dr. Kirsch (Freiburg, Schw.) las denselben vor, ihn durch treffliche Bemerkungen erläuternd und ergänzend. Diese führten zu einem Exkurs über den Madonnentypus, wie er seit dem XI. Jahrh. in Deutschland sich entwickelt hat von der starren byzantinischen Nachbildung bis zu den freien Gestaltungen

des XIV. und XV. Jahrh. Die überaus mannigfaltige, ungemein ansprechende Entwickelungsreihe, die sich namentlich aus den romanischen Miniaturen, wie aus den zahlreich erhaltenen plastischen Werken der Uebergangsperiode und der gothischen Zeit ergibt, dürfte zu den verlockendsten Aufgaben gehören, welche die deutsche Ikonographie zu stellen vermag. — In Frankreich ist eine solche bis in die ersten Zeiten des Christenthums zurückreichende, alle Länder und Kunstzweige umfassende Zusammenstellung von Professor Martin zu Lyon versucht worden gelegentlich der Krönung der Notre-Dame de Fourvière und des damit verbundenen marianischen Kongresses vom 5. bis 8. September 1900. Unter Vorlage des 170 Nummern umfassenden Katalogs, die sich auf 9 Sektionen vertheilen, berichtete darüber der Verfasser, mit begeisterten Worten um die Bereicherung dieses marianischen Museums durch Einsendung von Abbildungen bittend.

An einen englischen Aufsatz über Triumphkreuze und Chorabschlüsse, dessen Inhalt der Schriftführer skizzirte, knüpfte der Vorsitzende einen Ueberblick über die in Deutschland noch vorhandenen Lettner, über den Ursprung, die Einrichtung und Vorzüge derselben. Auf ihre Verbindung mit dem Triumphkreuz wurde hingewiesen, dieses aber auch als freischwebende, wie auf einem Balken stehende Einrichtung besprochen, deren Wiederherstellung und Neueinführung aufs angelegentlichste empfohlen werden müsse.

Neben diesen durch die eingesandten bezw. vorgelegten Studien veranlafsten Thematen ergaben sich andere von noch aktuellerer Bedeutung aus mehr zufälligen Bemerkungen und Vorschlägen. Auf besonders dankbaren Boden fiel die Bitte des Vorsitzenden an Herrn Professor Andreas Schmid, der als Subregens und Direktor des Georgianums zu München den Kandidaten des Priesterthums schon mehrere Jahrzehnte im Anschlusse an die Vorlesungen über Pastoraltheologie und Liturgik Unterweisungen über die kirchliche Kunstentwicklung ertheilt, sich über die Art derselben näher auszusprechen. In einer sehr anschaulichen Improvisation wurde diese Aufklärung geboten und ganz besonders die Nothwendigkeit der Vorbildersammlung betont, (welche der Herr Direktor im Laufe der Zeit als eine sehr werthvolle Kollektion von Alterthümern zusammengetragen und zumeist in den Gängen seines Seminars aufgestellt hat als beständigen Anschauungsunterricht). — Als von anderer Seite die Wichtigkeit der altchristlichen Kunststudien hervorgehoben und der Vorschlag an die Görres-Gesellschaft zur Kenntnifs gebracht wurde, nach Rom zwei geistliche Stipendiaten zu diesem Zwecke zu schicken, machte sich die Erwägung geltend, dafs auf die frühchristliche Kunst sich beschränkende Studien in praktischer Hinsicht leicht Uebelstände herbeiführen könnten, wenn nämlich daraus das Bestreben sich entwickeln sollte, die kirchlichen Einrichtungen der älteren Zeit und ihre Ikonographie wieder in Deutschland einzuführen, wo die kirchliche Kunst schon seit dem XI. Jahrh. ihre eigenen, aus dem Material, Klima, Volkscharakter u. s. w. herausgewachsenen, also gewifs nicht willkürlichen, grofsartigen Wege gewandelt sei. Ihr gegenüber träten hinsichtlich der praktischen, also der vorbildlichen Bedeutung, auch selbst die mittelalterlichen Kunsterzeugnisse Italiens in den Hintergrund, so sehr diese auch verdienten, neben den altchristlichen Gegenstand ernstlichster Studien für die römischen Stipendiaten zu bilden. Durch diese würde übrigens um so augenfälliger das Bedürfnifs in die Erscheinung treten, Stipendiaten auch an deutschen Hochschulen und Museen für die Zwecke der Wissenschaft und der Praxis ausbilden zu lassen.

Auch in den Generalsitzungen, die nicht den Debatten, sondern den glänzenden Reden gewidmet waren, ist die Kunst zu Worte gekommen, indem der Konservator des Nationalmuseums Dr. Georg Hager über die Kunstentwicklung Altbayerns von ihren Anfängen in der Steinzeit bis in den Beginn des XIX. Jahrh. einen Ueberblick bot, so präzis, so abgerundet, so klar, wie er nur dem vollhommenen Beherrscher des gewaltigen Stoffes, dem Hauptmitarbeiter an der Denkmälerbeschreibung zur Verfügung stand. Hoffentlich wird er schon bald durch den Druck zum Gemeingut gemacht werden.

D. H.

Das neue Nationalmuseum in München ist am 29. September mit grofser Feierlichkeit eröffnet worden. Im Jahre 1894 hatte der geniale Architekt Gabriel v. Seidl sein Werk begonnen, welches in drei Jahren so weit gefördert war, dafs die Uebertragung der alten Holzdecken aus dem früheren Gebäude in das jetzige beginnen konnte. Zwei volle Jahre mufste jenes dem Publikum verschlossen bleiben, damit die Herüberschaffung all' der grofsen und kleinen Alterthümer, deren Eingliederung und Aufstellung erfolgen konnte. Nicht nur für sie, sondern unter sorgfältiger Berücksichtigung ihrer Zahl und Eigenart, war ja das Museum entworfen und angeordnet, wie in seinem Innern, in der Gröfse und Gestaltung seiner Räume, so selbst in seinem Aeusseren, welches ein Reflex von jenem bilden, in gewissem Sinne die Kunstgeschichte des Landes widerspiegeln sollte. Diese Spezialität, die fast bei allen anderen Museen befremdlich, weil unmotivirt erscheinen würde, hatte hier ihre volle Berechtigung, denn in diesem Museum spielen die Erzeugnisse des Landes eine solche Rolle, dafs ihnen gegenüber die von aufsen eingeführten, mögen noch so bedeutende Objekte darunter sein, in den Hintergrund treten. Der Füllung sollte das Rahmenwerk entsprechen; und wer war berufener, es zu schaffen, als Gabriel v. Seidl, mit den Baudenkmälern seines Heimathlandes vertraut und wie Keiner befähigt, in ihrem Geiste zu schaffen! Und wer konnte besser an seine architektonischen Schöpfungen anknüpfen und geschickter die von ihm gebotenen Räume ausschmücken, wer wirkungsvoller ihnen die Gegenstände eingliedern, als Rudolph v. Seitz! So haben zwei befreundete Künstler zusammengewirkt, fo einheitlich und erfolgreich, wie es selten der Fall sein mag, und alle Welt mag jetzt das Werk prüfen, nur noch vergleichbar mit dem neuen schweizerischen Landesmuseum in Zürich, welches, ebenfalls aus dem Inneren herausgebaut, viel ärmer ist an Einzelobjekten, aber konsequenter und abgerundeter in seinen einheitlichen Kulturbildern. Im Nationalmuseum hat das Erdgeschofs in 48 Räumen die kulturgeschichtlichen Sammlungen aufgenommen, das erste Stockwerk in 34 Räumen die

Fachsammlungen, der Speicher die Weihnachtskrippen. Diese unermefsliche Fülle von Gegenständen sachgemäfs und übersichtlich zu vertheilen, anschaulich und lehrreich aufzustellen, sei es frei, sei es in passend konstruirten und verzierten Glasschränken, und in Uebereinstimmung damit die Decken und selbst die Fufsböden zu behandeln, die Wände zu färben, Alles zu harmonischer, immer neue Anregung bietender Wirkung in Form und Farbe zu vereinigen, war eine gewaltige Aufgabe, deren Lösung der Architekt möglich gemacht hatte, der Dekorationskünstler leistete. Was dafür an altem Kunstmaterial nur vorhanden war, oder herbeigeschafft werden konnte, fand Verwendung, und ganz erstaunlich ist die Stimmung, in der Altes und Neugeschaffenes sich hier zusammengefunden haben. Am schwierigsten war diese Aufgabe im Erdgeschofs zn lösen, in welchem auf den malerischen Effekt besonders hingearbeitet werden mufste. Alles irgendwie Schablonenhafte war hier nicht nur vermieden, sondern geradezu perhorrescirt, jeder Raum wesentlich verschieden vom anderen in Gröfse und Höhe, Gestalt und Stil, gleichartig nur in der Lichtfülle, welche durch die fast überall, aber nur bis zu mäfsiger Höhe angebrachten, herrlichen alten Glasgemälde keine erhebliche Einbufse erleidet. Selbst die prähistorischen und römischen Alterthümer haben durch die Gestaltung der Wände und der Schränke eine so originelle wie zutreffende Fassung erhalten, und den merowingischen Fundstücken, wie den romanischen Kleinkunsterzeugnissen sind Räume wie Vitrinen vortrefflich angepafst. Wenn in letzteren einige Objekte durch kühne malerische Zusammenstellung zu archäologischen Bedenken Veranlassung bieten könnten, so werden diese bei der noch ausstehenden Detailordnung gewifs verschwinden. Ein imposanter Raum ist das romanische Lapidarium mit seinen Bautheilen und Bildwerken in Stein und Holz, die so zahlreich sind, dafs es vielleicht der Beifügung von (freilich polychromirten) Gipsabgüssen, wenigstens auswärtigen, wie der Wechselburger Triumphkreuzgruppe, nicht bedurft hätte. Die Reihe der gothischen Zimmer (Raum 6 bis Saal 22) bietet in den Decken und Täfelungen, an den Wänden und in den Möbeln, wie innerhalb der Vitrinen einen derartigen Reichthum von eingebauten und eingestellten Ausstattungsgegenständen, an Gemälden und Skulpturen, an Schränken und Truhen, an Teppichen und Behängen, an Metall- und Schnitzwerk der mannigfaltigsten Art, dafs ihm gegenüber jedes Museum zurücktreten mufs; und das Alles ist zumeist im Lande gesammelt, daher fast lauter Illustrationsmaterial für dessen kunstgeschichtliche Entwickelung. Diesem glücklichen Umstande hätte vielleicht auf einigen Gebieten, wenigstens auf dem einen der gothischen Plastik, mehr Rechnung getragen werden können durch Darstellung von Entwicklungsreihen, die freilich, weil der dekorativen Vorzüge entbehrend, in besonderen Räumen unterzubringen wären, etwa im Zusammenhange mit den Fachsammlungen. Auch wäre es vielleicht möglich gewesen, einzelnen Sälen eine schärfere Zuspitzung zu geben, also z. B. neben dem gewaltigen Kirchensaal mit seinen beiden Kapellenreihen eine Sakristei, neben den Waffenhallen Wohnzimmer, Schlafzimmer, Küche u. s. w. einzurichten. Ob das die Oekonomie der Räume gestatten würde, ist freilich eine Frage, denn schon jetzt wiegt, wenigstens hinsichtlich der nur an den Wänden anzubringenden Gegenständen der Eindruck vor, als ob die Bestände zu umfassend seien, besonders auf dem Gebiete der Gemälde und Figuren, die untergebracht werden müssen, wenn sie nicht in noch gröfserer Anzahl in die Magazine verbannt sein sollen. Und wie gerne würde man noch die gröfseren Schnitzwerke der folgenden Jahrhunderte, namentlich des XVII. und XVIII., die gerade in Bayern eine so glorreiche Entfaltung gefunden haben, in mächtigen Hallen, etwa in einer Barock- und Rokoko-Kirche vereinigt sehen! Sie stehen vielfach auf dem Aussterbeetat; und wenigstens die besten Exemplare, die stellenweise gefährdeten Altäre, Kanzeln, Kommunionbänke, Chorstühle, Kirchenbänke, Beichtstühle etc. zur Gesammtwirkung zu vereinigen, wäre doch eine überaus lohnende Aufgabe. — Bezaubernd wirkt der Anblick des langgezogenen, von 9 Kapellen flankirten Kirchenraumes mit seinen Flügelaltären und Figuren, seinen liturgischen Geräthen und Gefäfsen, und auch in den schwer zu schmückenden Waffenhallen ist die Masse der Rüstungen glücklich untergebracht. Mit dem sehr reich ausgestatteten Saal 22 beginnt der Uebergang zur Renaissance, und der italienische Saal (23) leitet über zu den Sälen, welche das Kunstschaffen in der Periode Otto Heinrichs darstellen; dann folgen in grofsen Sälen die Schöpfungen aus den Perioden der Kurfürsten Maximilian, Ferdinand Maria, Max Emanuel, Karl Albert, Max Joseph, Karl Theodor (also von 1597 bis 1799), sowie der Könige Maximilian I., Ludwig I., Maximilian II. und Ludwig II. (also von 1806 bis 1886). Dazwischen fällt eine Kapelle des XVII. Jahrh. mit entsprechendem Vorraum, das Miniaturenkabinet (35), das Landshuter Zimmer (40), die Elfenbeinsammlung (41), der Modellensaal (42).

Das Treppenhaus, eine wie das Vestibül, im bayerischen Barockstil ausgeführte und ausgeschmückte stattliche Anlage, führt zu den Fachsammlungen, die sehr mannigfaltig und umfassend, bei nicht zu enger Aufstellung und vortrefflicher Beleuchtung auch dem ernsten Studium entgegenkommen, obgleich die Serien nicht streng durchgeführt sind. Der Schmuck der Wände, die Tonung der ausschliefslich in Holz, nicht in dem kalten, öden Eisen ausgeführten Glasschränke bilden überall einen sehr gefälligen, anheimelnden Rahmen, und die Weihnachtskrippen, eine überaus interessante, vom Kommerzienrath Schmederer geschenkte, vom Konservator Dr. Hager geordnete Separatabtheilung, geben der ganzen Besichtigung einen sehr befriedigenden Abschlufs.

Der „Führer durch das bayerische National-Museum", von Direktor Dr. Graf mit dessen Vorgeschichte bevorwortet, vom Konservator Mayer ausgearbeitet, 152 Seiten umfassend und mit 3 Grundrissen ausgestattet, lag am Eröffnungstage fertig vor. Er enthält eine Beschreibung der einzelnen Räume und der wichtigsten darin ausgestellten Gegenstände, am Schlufs auch einen Hinweis auf die gärtnerischen Anlagen und auf die 7 Höfe mit den mancherlei in ihnen aufgestellten Denkmälern.

Schnütgen.

Abhandlungen.

Ein französisches Psalterium des XIV. Jahrh.

Mit 4 Abbildungen (in II).

I.




Aus dem Vermächtnisse des ermländischen Fürstbischofs Joseph von Hohenzollern, (1803—1836) besitzt die Bibliothek des Bischöflich ermländischen Priesterseminars zu Braunsberg ein mittelalterliches Psalterium, dessen Herkunft noch nie zum Gegenstande einer besonderen Untersuchung gemacht worden ist, und auf welches defshalb hiermit die Aufmerksamkeit der Liturgiker wie Kunsthistoriker hingelenkt sei. Die kunstvollen Miniaturen, Initialen und Randleisten, die saubere Schrift und splendide Ausstattung überhaupt bildeten freilich schon seit längerer Zeit den Gegenstand der Bewunderung bei allen Kunstfreunden, welche Gelegenheit hatten, das Buch in Augenschein zu nehmen. Dieser künstlerischen Ausstattung des Werkes widmete Professor Dr. Dittrich im zweiten Hefte der Mittheilungen des ermländischen Kunstvereins (Braunsberg 1871) einen Aufsatz: »Mittelalterliche Initialen in einer Handschrift der Bibliothek des Klerikal-Seminars zu Braunsberg«, auf welchen hiermit verwiesen sei. Als Ergänzung des dort Gesagten mögen die folgenden Ausführungen dienen, in welchen der Versuch gemacht wird, die Herkunft des Buches und die Zeit seiner Entstehung näher zu bestimmen.

A.

Das Psalterium bildet in seiner heutigen Gestalt einen Quartband von $21^1/_2$ *cm* Höhe und $15^1/_2$ *cm* Breite, doch war es früher wenigstens oben und unten länger, da an einzelnen Stellen die letzten Ausläufer der Randleisten abgeschnitten sind.

Der jetzige Einband von braunem Leder mit kleinen Goldpressungen ist neu und gehört, dem Stile der Goldpressung nach zu schliefsen, in die erste Hälfte des XIX. Jahrh., etwa in die Zeit, da das Buch vom Fürstbischofe dem Seminar übermittelt wurde.

Das Pergament ist ziemlich dünn; so dünn, dafs die farbigen Initialen durchscheinen. Der Inhalt bestand ursprünglich aus 39 Quaternionen [1]), welche nicht gezählt sind; davon sind 37 Quaternionen im eigentlichen Sinne; die sechzehnte Quaternione besteht aus nur sechs mehrfach zusammengeklebten Blättern, die letzte enthält nur fünf Blätter, indem Blatt 285 an 286 angeklebt ist. Das ganze Buch besafs demnach 289 Blätter. Von diesen sind die Blätter 74, 98, 106, 122, 123, 171 ausgeschnitten.

Zur Ausführung der Schrift wurde das Pergament zuvor mit Blei fein liniert, indem zunächst je zwei senkrechte Linien in gewisser Entfernung vom rechten und linken Rande jeder Seite gezogen wurden, welche bis gegen den oberen und unteren Rand hinlaufen. Die wagerechten Linien, für gewöhnlich 14 auf jeder Seite, sind sorgfältig nur bis zu ihren Schnittpunkten mit den äufseren senkrechten Linien geführt. Der Zwischenraum zwischen den beiden auf der linken Seite des Blattes hinlaufenden Senkrechten ist dann benutzt, um die gewöhnlichen Versinitialen hineinzuzeichnen. Der Zirkel ist zur Vertheilung der Linien auf der Blattfläche, soweit sich feststellen liefs, nicht benutzt. In dem dem Psalterium vorgeschickten Kalendarium ist der Kalender je eines Monates auf eine Seite geschrieben.

Die Tinte, mit welcher der Text geschrieben ist, ist vielfach sehr blafs geworden, wird aber von der zwölften Quaternione an recht schwarz und nimmt im Verlaufe des Buches noch an Schwärze zu, sodafs die Schrift erst vor Kurzem geschrieben erscheint; sie verliert diese tiefe Schwärze sichtlich mit Ps. 109 (vierundzwanzigsten Quaternione) und kehrt zur anfänglichen Blässe zurück. Einzelne sehr blasse Buchstaben sind später mit tiefschwarzer Tinte im ersten Theile wie in der späteren Hälfte des Buches nachgebessert worden.

Das Psalterium erscheint im Allgemeinen von einer Hand geschrieben. Die Buchstaben

[1]) Vgl. Wattenbach »Das Schriftwesen im Mittelalter«. 3. Aufl. S. 177.

sind mit grofser Sorgfalt gezeichnet, wenngleich Schreibfehler und dadurch bedingte Korrekturen nicht selten sind. Nur beim Beginn der zweiundzwanzigsten Quaternione gewinnt man den Eindruck, als ob eine zweite Hand mithelfend eingetreten sei: Die Buchstaben werden kleiner, dünner, sind nicht so sorgfältig; später werden sie zwar etwas gröfser und voller, verrathen aber noch Spuren von Unsicherheit, erscheinen immer noch etwas kritzlich. Unter diesem Mangel leidet die zwei- und dreiunddreifsigste Quaternione; ich halte es nicht für ausgeschlossen, dafs sie von einer zweiten Hand geschrieben sind.[2]) Mit der vierundzwanzigsten Quaternione (Anfang der Vesperpsalmen) tritt bei Anwendung der Anfangs gebrauchten sehr verblafsten Tinte auch die Hand des ersten Schreibers wieder ein.

Den Inhalt des Buches bildet zunächst ein Kalendarium. Daran reihen sich die Psalmen, welche fortlaufend geschrieben sind, sodafs jeder Psalmvers mit einer neuen Zeile beginnt. Ps. 109 (Anfang der Vesperpsalmen) wird auf einer neuen Seite begonnen. An die Psalmen reihen sich die in der Psalmodie gebräuchlichen alt- und neutestamentlichen Cantica, das symbolum Athanasianum, die Allerheiligenlitanei nebst Versikeln und drei Orationen. Das Buch charakterisirt sich dadurch als zum Gebrauch beim kirchlichen Officium bestimmt. Die Allerheiligenlitanei wurde im Mittelalter häufiger als heute bei öfters abgehaltenen Bittprozessionen und in der Fastenzeit zusammen mit den Bufspsalmen gebraucht.[3])

B.

Das Kalendarium ist wichtig, um die Herkunft des Psalteriums festzustellen.

Es enthält am Anfange jeden Monats die versus Aegyptiaci, wie sie ziemlich regelmäfsig in den Kalendarien des XII., XIII., XIV. und seltener des XV. Jahrh. sich finden und zwar ungefähr in der Fassung, welche Fleury[4]) als die ältere bis in's XIV. Jahrh. reichende bezeichnet. Im Kalendarium sind verzeichnet die Neumondzahlen des immerwährenden Kalenders, es folgen die Sonntagsbuchstaben und die römischen Bezeichnungen der Tage. Daran reiht sich der christliche Festkalender. Von den sieben Einschaltungen für die Schaltmonate des neunzehnjährigen Mondcyklus sind nur zwei, am 3. Januar und 2. Dezember, angegeben. Die Lunarbuchstaben sind jedesmal mit b beginnend und q schliefsend als literae postnotatae und antenotatae beigefügt vom 18. Januar bis 12. Februar, vom 22. März bis 25. April und vom 10. Mai bis 13. Juni.[5]) Die Lunarbuchstaben der Ostertage, vom 22. März bis 25. April, waren wichtig zur Berechnung des Osterfestes,[6]) doch geriethen sie seit dem XI. Jahrh., seit dem Aufkommen des immerwährenden Kalenders, mehr in Vergessenheit. In den Ueberschriften zu den einzelnen Monaten wird in unserm Kalender aufser den Tagen des Sommermonats auch die Zahl der Tage des Mondmonats angegeben; neben einzelnen astronomischen Angaben[7]) sind auch die Anfänge einzelner Jahreszeiten notiert.[8])

---

[2]) Diese Vermuthung wird unterstützt durch mehrere Kürzungen, welche sonst sich im Buche nicht finden.

[3]) Martène »De antiquis ecclesiae ritibus«. Lib. IV. c. XVIII. n. XIX. XX. Bäumer »Geschichte des Breviers« S. 330. 370. Liber diurnus ed. Rozière. p. 154.

[4]) Etude sur les manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Laon. tom. II. p. 41—43. Die Verse lauten in unserm Psalterium:

Jani prima dies et septima fine timetur.
Ast februi quarta est, precedit tercia finem.
Martis prima necat cum suspide quarta est.
Aprilis decimo est, undeno a fine minatur.
Tercius in majo lupus est, et septimus anguis.
Junius in decimo est, quindenum a fine salutat.
Tredecimus julii decimum innuit ante kalendas.
Augusti nepat prima, necat de fine secunda.
Tercia septembris wulpis ferit a pede denam.
Tercius octobris gladius decimum ordine nectit.
Quinta novembris acus: vix tercia mansit in urna.
At duodena choors septem inde decemque decembris.

Vgl. zur Literatur über die »versus Aegyptiaci Corpus inscript. Latinar«. T. I. p. 334—356. Mommsen. Ueber den Chronographen vom Jahre 354. (Abhdlg. der Kgl. sächsischen Gesellsch. der Wissensch. Philolog.-hist. Klasse I. 1850 S. 369). Durandus »Rationale divinor. offic.«. L. VIII. De mense.

[5]) Vgl. Rühl »Chronologie« S. 137.

[6]) Rühl S. 138. Piper »Die Kalendarien und Martyrologien der Angelsachsen«. S. 28 u. ff.

[7]) 4. Jan.: Fidicule ortus. 8. Jan.: Delfini vespertinus occasus. 18. Okt.: Sol in scorpione. 17. Nov.: Sol in sagittario. 18. Dec.: Sol in capricorno. 21. Dec.: Solsticium.

[8]) 25. Mai: Estas oritur. 7. Nov.: Hyemis initium. 24. Nov.: Hyens oritur. Der Anfang des Sommers ist einer der im Mittelalter gewöhnlichen Termine (Rühl, Chronologie, S. 48), dagegen wird der Anfang des Winters gewöhnlich auf Clemens (23. Nov.) angesetzt, (Rühl, S. 49), doch findet sich schon bei Isidor von Sevilla (de rer. nat.) der 24. November notirt. (Vgl. Piper »Karls des Grofsen Kalendarium und Ostertafel«, S. 89, Anm. 2).

Wenn in der Reihe der Heiligenfeste unsers Kalendariums das Osterfest am 27. März, demgemäfs Christi Himmelfahrt am 5. Mai und Pfingsten am 15. Mai notirt ist, so darf man doch aus diesen Terminen nicht eine Datirung des Kalenders auf ein bestimmtes Jahr versuchen, da bekanntlich im ganzen Mittelalter die Meinung herrschte, die heiligen Ereignisse wären thatsächlich an jenen Tagen geschehen.[9]) Die beiden freien Seiten vor dem Kalendarium sollten vielleicht dazu dienen, eine Ostertafel aufzunehmen. Ihr Fehlen ist umsomehr zu bedauern, weil wir dann einen ziemlich sicheren Anhalt für die Entstehungszeit des Psalteriums hätten, denn diese Ostertafeln, für den praktischen Gebrauch bestimmt, hoben vielfach mit dem Jahre an, da das Buch geschrieben wurde.[10]) Jetzt aber sind wir einzig auf den Charakter der Schrift und den Stil der Miniaturen angewiesen, aus denen sich immer nur annähernde Schlüsse auf die Entstehungszeit des Werkes machen lassen.

Beachtung verdient es nun, dafs unter den Heiligen des Kalendariums eine aufserordentlich grofse Zahl der französischen Kirche angehört, speziell werden in nicht geringer Zahl solche Heilige genannt, welche in der Diöcese Cambrai und Umgegend gewirkt haben. Wir folgern daraus, dafs das Kalendarium ursprünglich für die Diöcese Cambrai verfafst wurde.

Das Kalendarium enthält abgesehen von den Festen des Herrn, Mariä und der Apostel, wenn wir recht gezählt haben, 269 Namen von Heiligen. Unter diesen gehören 77 Frankreich an, 25 von ihnen haben in Cambrai und nächster Umgegend gewirkt. Freilich genossen einzelne dieser französischen Heiligen und naturgemäfs gerade die älteren auch aufserhalb Frankreichs hohe Verehrung, und Namen wie Hilarius von Poitiers oder der hochgefeierte Martin von Tours dürfen nicht als Beweis für den französischen Ursprung eines liturgischen Buches herangezogen werden, wohl aber berechtigt zu einem solchen Schlusse die grofse Zahl von französischen und speziell Cambraier Heiligen.

Diese französischen Heiligen sind, nach Jahrhunderten geordnet, folgende:

I., II. und III. saec.: 1. Dionysius, erster Bischof von Paris. 2., 3., 4. Fuscianus, Gentianus, Victorinus, Gefährten des hl. Dionys, wirkten und starben als Märtyrer in Thérouenne. 5. Lucian, nach alter gallischer Tradition ebenfalls Zeitgenosse des hl. Dionys, Apostel der Gegend von Beauvais. 6. Symphorian, Märtyrer in Autun unter Marc Aurel. 7. Saturnin, erster Bischof von Toulouse, † 250. 8. 9. Crispin und Crispinian, Märtyrer in Soissons unter Diocletian. Soissoner Manuscripte wissen von einer Translation ihrer Gebeine von Soissons nach Mons im Hennegau zu erzählen. 10. 11. Timotheus und Apollinaris, Märtyrer in Reims. 12. Quintinus, in Amiens, Vermandois, † unter Diocletian. 13. Firminus, erster Bischof von Amiens. Unser Kalendarium feiert aufser seinem Todestag (25. Sept.) auch seine inventio (11. Jan.) als Fest mit 9 Lektionen. Auf dem Reliquienschreine, in welchem des Heiligen Gebeine im XII. Jahrh. zu Amiens unter Bischof Theobald beigesetzt wurden, wurden die Bewohner von Beauvais, Noyon, Therouane und Cambrai besonders als solche genannt, welche bei der inventio der Reliquien im XII. Jahrh. ihre Opfergaben dem Heiligen dargebracht hatten. 14. 15. Valerius und Rufinus, † ca. 287 bei Soissons.

IV.: 16. Hilarius. 17. Martinus. 18. Cassian, Bischof von Autun, † ca. 350. 840 wurde der Leib des Heiligen unter Bischof Moduin von Autun nach St. Quentin übertragen und passirte Laon, 845 wurde sein Leib in der Basilika von St. Quentin neben dem hl. Quintinus feierlich beigesetzt. 19. Brictius, Bischof von Tours. 20. Evorcius, Bischof von Orleans. 21. Caprasius, Märtyrer in Agen. 22. Fides ebendaselbst.

V.: 23. Maximus, Bischof von Riez. 24. Germanus, Bischof von Auxerre. 25. Severin, Bischof von Bordeaux. 26. Anianus, Bischof von Orleans. 27. Nicasius, Bischof von Reims, im Dom daselbst begraben; sein Haupt kam nach St. Vaast in Arras.[11])

VI.: 28. Genovefa, Patronin von Paris. 29. Remigius, Bischof von Reims. Das Kalenda-

[9]) Tert. adv. Jud. c. 8. Augustin. de civit. Dei. l. XVIII. c. 54. De trinit. l. IV. c. 5. Lib. de quaest. 83. qu. 56. Corp. Inscr. Lat. t. I. p. 335—57 (Kalendarium des Polemius Silvius v. J. 448), Greg. Tur. hist. Franc. X. c. 31. Vgl. Mommsen »Pol. Silvii Laterculus« (Abhdlg. der Kgl. sächs. Ges. der Wiss. Bd. 3, S. 240 u. ff.)

[10]) Piper »Karls des Grofsen Kalendarium und Ostertafel« S. 96.

[11]) Rayssius »Hierogazophylacium Belgicum«. pag. 526.

rium hat seine depositio (13. Jan.) und translatio (1. Okt.). 30. Albinus, Bischof von Angers. 31. Germanus, Bischof von Paris. 32. Medardus, Bischof von Noyon und Tournay. Besondere Verehrung erwies dem Heiligen u. A. Bischof Gaugerich von Cambrai; seine und des hl. Lupus Reliquien trug er stets bei sich und erbaute ihm zu Ehren eine Basilika zu Cambrai. 33. Gildardus, Bischof von Rouen. 34. Theodorich, Abt von Mont d'Hor bei Reims 35. Arnulph, † ca. 534, im Walde von Yveline in der Diöcese Chartres ermordet.[12])

VII.: 36. Fursaeus, Gründer der Abtei Lagny bei Paris, in Peronne begraben. Sein Leib wurde nach vier Jahren von den Bischöfen Eligius und Aubert erhoben und unversehrt gefunden 37. Praejectus, Bischof von Clermont. Ein Theil seiner Gebeine kam nach St. Quentin und in das Priorat St. Prix bei Bethune im Artois. 38. Wandregisil, Abt von Fontenelle bei Rouen. 39. Philibert, Abt von Jumièges. 40. Audoen, Bischof von Rouen. Nach Rayssius (Hierogazophylacium, p. 129) wurde sein Haupt im Dorfe Boursy zwischen Cambrai und Arras aufbewahrt und erwies sich besonders gegen Taubheit als sehr heilkräftig.[13]) 41. Leodagar, Bischof von Autun, 678 im Walde von Yveline auf der Grenze zwischen Cambrai und Arras ermordet. Sein Haupt ruht in St. Vaast in Arras. 42. Audomar, Bischof von Thérouenne bei St. Omer. 43. Amatus, Bischof von Sion im Wallis, † 690 in der Abtei von Breuil, Diöcese Thérouenne, sein Leib wurde seit 870 zu Douay aufbewahrt. Bischof Robert von Arras ordnete für seine Diöcese den Tag der Translation des Heiligen (19. Okt.) als festum fori mit 9 Lektionen an. Unser Kalendarium feiert diesen Tag und auch seine depositio in Douay (13. Sept.). 44. Aichardus, Abt von Jumièges. Wegen der Einfälle der Normannen im IX. Jahrh. fand eine Uebertragung seiner Gebeine nach Hapres, einem zwischen Cambrai und Valenciennes gelegenen Benediktinerpriorate statt. 45. Eligius, Bischof von Noyon und Tournay. 46. Honorat, Bischof von Amiens.

VIII.: 47. Bonitus, Bischof von Clermont. 48. Gengulf. 49. Hubert. Seine Persönlichkeit steht nicht über allen Zweifel erhaben fest. Henschen in seinem kritischen Apparat in den Acta Ssor. zum 30. Mai bemerkt, ein Hubertus ep. et conf. werde in allen Exemplaren Usuards genannt; es ist entweder der Mönch Hubert von Bretigny, welcher in Quiersy nahe bei Soissons lebte, ca. 712 †, und wie auch sonst vielfach so auch in unserem Kalendarium fälschlich Bischof genannt wird; oder es ist der Bischof Hubert von Mastricht, dessen Fest aber am 3. November gefeiert wird. Da unser Kalendarium auch am 3. November einen Hubert hat, werden wir uns hier wohl richtiger für Hubert von Bretigny entscheiden und die Bemerkung ep. für einen Irrthum ansehen. 49. Vulmar, Abt von Samer, verweilte eine Zeit lang im Kloster Haumont. 50. Aegidius, Abt in Languedoc. 51. Bertin, Abt von Sithiu bei St. Omer. 52. Winoc, Abt von Wermhout in Flandern, ein geborener Brite, besuchte auf einer Pilgerreise das eben genannte Kloster Sithiu oder St. Bertin und trat dort mit drei Gefährten ein. Seine Reliquien wurden später nach Sithiu und, nachdem Graf Balduin 920 Schlofs Berg und 929 das Benediktinerkloster daselbst erbaut hatte, in letzteres übertragen.

In besonderen Beziehungen zu den Diöcesen Cambrai und Arras, welche bis zum Jahre 1092 mit einander vereint waren[14]), erscheinen folgende Heiligen des Kalendariums:

1. Benedicta, † 8. Oktober 362 in Origny St. Benoîte im Bezirk von St. Quentin, auch in Cambrai besonders verehrt, wie dies verschiedene Kalendarien beweisen.

2. Vedastus, erster Bischof von Arras und Cambrai, † 540, in Arras begraben. 667 (?) wurden seine Gebeine von seinem Nachfolger Aubert erhoben und in einer von Vedastus zu Ehren des hl. Petrus geweihten Kapelle beigesetzt, welche dann, zur Kirche erweitert, den Namen des Heiligen erhielt, ein daneben erbautes Kloster vollendete Bischof Vindician. Diese Translation der Gebeine des Heiligen feiert unser Kalendarium mit vielen anderen am 1. Oktober, desgleichen feiert es am 15. Juli die Uebertragung seiner Gebeine nach Beauvais, welche wegen der Normanneneinfälle im Dezember 880 nothwendig geworden war. Als Bischof Gerard die zerstörte Kirche der hl. Maria in Cambrai am 18. Oktober 1030 im

[12]) De Mas Latrie »Trésor de chronologie et de géographie«. p. 681.

[13]) Nach anderen Nachrichten (Act. Ss. ad 24. Aug. bes. § IV, n. 53, § V) kam auch der Kopf nach England. Für unsern Zweck genügt es, die Tradition von Cambrai-Arras hier konstatirt zu haben.

[14]) Le Glay »Cameracum Christianum«. p. XXX.

Zeitraum von sieben Jahren neu erbaut hatte und einweihte, wurden hier mehrere der namhaftesten Diöcesanheiligen beigesetzt, in der Mitte Gaugerich auf dem bischöflichen Stuhle, die Bischöfe Aubert, Vindician, Hadulf um ihn herum, auch der Stab des hl. Vedastus und andere Reliquien. Bei einer Translation der Reliquien des Heiligen erhielt der blinde Bischof von Thérouenne Audomar das Augenlicht wieder.

3. Gaugerich, Bischof von Cambrai, † 619. Sein Fest (7. Aug.) ist in unserm Kalendarium mit Octav gefeiert, seine Elevation ist am 18. November notirt. Seit 1245 feierte man noch am 24. September seine Translation, da sein Leib durch Bischof Guido von Laon († 1247) in einen neuen kostbareren Behälter gelegt wurde; dieses Fest wurde dann feierlicher als das Fest im November begangen. Unser Kalendarium hat dieses Fest im September nicht.

4. Lifardus, Bischof von Canterbury, † ca. 640 als Märtyrer in Hounecourt (Diöcese Cambrai). Seine Gebeine wurden zuerst im Kloster des hl. Petrus beigesetzt, welches die Bischöfe Vindician von Cambrai und Lambert von Lüttich daselbst einweihten, kamen später nach St. Quentin und gingen hier 1557 bei der Eroberung der Stadt zu Grunde.

5. Gertrud, Aebtissin von Nivelles in Brabant, † 659 oder 664.

6. Foillan, ein Irländer, kam nach Frankreich, weilte dort zuerst in Cambrai, erhielt von der hl. Gertrud von Nivelles La Fosse in der Diöcese Mastricht geschenkt und gründete hier ein Kloster; er wurde im Walde Charbonière (Silva Carbonaria) im Hennegau erschlagen und in La Fosse begraben. Da an seinem Todestage (31. Okt.) auch das Fest des viel gefeierten Märtyrers Quintinus begangen wurde, wurde sein Fest nur kommemorirt. Auch unser Kalendarium nennt Quintinus an erster Stelle.

7. Valeria, angeblich Schwester des hl. Lifard, lebte in Hounecourt (Diöcese Cambrai).

8. Aubert, Bischof von Cambrai und Arras, † 668 nach einer Amtsführung von 36 Jahren und wurde in der Kirche des hl. Petrus in Cambrai beigesetzt. Unser Kalendarium feiert auch seine elevatio am 24. Januar als Fest mit 9 Lektionen.

9. Vincentius, geboren in Strepy les Binches im Hennegau, wo er reiche Besitzungen hatte, Gemahl der hl. Waldetrude, entsagte auf die Ermahnungen der Bischöfe Amandus und Aubert dem Kriegsdienste und wurde Mönch in Haumont und Soignies, † ca. 677. Seit 1323 liefs Bischof Petrus III. von Levis Mirepoix, welcher auch 1313 die Gebeine der hl. Waldetrudis feierlich erhob, das Fest des Heiligen in allen Städten der Grafschaft Hennegau als gebotenen Feiertag mit Enthaltung von knechtlichen Arbeiten begehen. Vinzenz führt vielfach den Beinamen Madelgar, Malger, Madelger, frz. Mauger.

10. Waldetrudis erhielt 656 vom hl. Aubert den Schleier und lebte in einer Zelle zu Castriloc (= Castri locus = Mons oder Bergen), † 686, Patronin von Bergen und dem ganzen Hennegau. Der 3. Februar, welchen das Kalendarium nennt, ist der Tag ihrer translatio.

11. Aldegundis, ihre Tochter, erhielt 661 von den Bischöfen Amandus von Lüttich und Aubert den Schleier und stiftete das Frauenkloster Maubeuge, † 680.

12. Gislen stammte, wie er Bischof Aubert bezeugte, aus Griechenland, war Basilianermönch, wanderte über Rom nach Frankreich, lebte dort in Castriloc und Ursidong, jetzt nach ihm Ghislenghen genannt, und bewegte Waldetrude und Aldegundis zum klösterlichen Leben.

13. Landelin, Stifter der Abtei Lobbes (Laudium) und Crepin bei Valenciennes, war durch Aubert von leichtsinnigem Weltleben bekehrt worden.

14. Hunegundis, Klosterfrau zu Homblières bei St. Quentin.

15. Ranulf, † ca. 700, als Märtyrer. Sein Leib, zuerst im Dorfe Talu oder Taluch (Telodium) bei Arras begraben, wurde 1188 in der Kirche des hl. Vedastus zu Arras beigesetzt. Der 27. Mai unsers Kalendariums ist Tag seiner inventio und repositio.

16. Wulgan, Patron von Sens im Artois, starb in einer Zelle bei der Abtei des hl. Vedastus zu Arras und wurde in der Kollegiatkirche der hl. Maria zu Lensey in Artois begraben. VII. Jahrh.

17. Vindician, Bischof von Cambrai-Arras, † 705. Theile seiner Gebeine wurden in der Kirche der Regular-Kanoniker des hl. Aubert zu Cambrai aufbewahrt, der gröfsere Theil seiner Reliquien ruhte zu Mont St. Eloi bezw. Arras. Das Fest seiner Translation feiert unser Kalendarium neben seinem Todestage (11. März) am 25. Juni. Erhebungen der Gebeine fanden

auch später noch zu wiederholten Malen statt, so 1030 bei Konsekration der Kathedrale von Cambrai durch Bischof Gerard.

18. Maxellendis, ca. 700, zuerst im Dorfe Pomeriolae begraben, aber nach drei Jahren vom Bischof Vindician nach dem Orte, wo sie ermordet wurde, nach Caudri, bei Cambrai gelegen, zurückgebracht, wo dann ein Männer- und Frauenkloster gegründet wurde. Vorübergehend ruhte ihr Leib in der Kirche des hl. Martinus zu Cambrai, Bischof Rotard (ca. 976 bis ca. 997) übertrug ihn in das Oratorium der hl. Maria daselbst, Bischof Lietbert (1051—1076) schenkte ihn nach Peronne. Reliquien von ihr wurden in der Kathedrale zu Cambrai aufbewahrt, wo auch eine Kapelle der Heiligen geweiht war.

19. Ursmar, Nachfolger seines Lehrers Landelin als Abt von Lobbes.

20. Hadulf, Bischof von Cambrai-Arras, Nachfolger Vindicians, † 728.

21. Ragenfredis, Stifterin des Kanonistenstiftes Donain bei Valenciennes und daselbst begraben, † ca. 805. Als 1092 Arras von Cambrai getrennt wurde, dauerte der Kult der Heiligen in Cambrai fort, wurde aber innerhalb der Diöcese Arras nur in Donain begangen.

Diesem Kreise der Cambraier Heiligen gehört auch an:

22. Amandus, Bischof von Utrecht, † 674 oder 684, da er vielfach auch im Hennegau thätig war. Mit Aubert weihte er ein von St. Gislen an der Haine gegründetes Kloster, half seinem Schüler Humbert Marolles gründen, mehrere andere Klostergründungen im Hennegau werden ebenfalls auf ihn zurückgeführt, so von Marchiennes, Hamay und Hasnon. Auch Courtray nahm auf seine und des hl. Eligius Predigt hin den Glauben an, denn seine Thätigkeit erstreckte sich von seiner Gründung Elnon (später nach ihm St. Amand genannt) an der Scarpe über ganz Flandern und Brabant. Auch seiner Bekanntschaft mit Abt Vincenz, Waldetrude, Aldegunde und Gertrud von Nivelles sei hier noch gedacht. Sein Tod wird in den Kalendarien vielfach mit Vedastus zusammen und am 6. Februar gefeiert, seine translatio wurde in Cambrai, Löwen, Utrecht, Brügge, Antwerpen, Brüssel, Tournay, Arras und in einzelnen deutschen Diöcesen am 26. Oktober begangen. Beide Tage nennt unser Kalendarium.

23. Humbert, Gründer von Marolles, befreundet mit Amandus von Elnon, Nicasius und Aldegundis. Der 6. September in unserm Kalendarium ist der Tag seiner Translation.

24. Lambert, Bischof von Mastricht, † 708. Gebeine des Heiligen kamen u. a. in die Abtei Liessies im Hennegau, andere wurden in Watignies bei Lille und in dem dicht vor Arras gelegenen Orte Lambert aufbewahrt. Auch sonst war seine Verehrung im nördlichen Frankreich sehr verbreitet.

25. Hubert, letzter Bischof von Mastricht und erster Bischof von Lüttich, † 727, gründete im Ardennenwalde das Kloster Andain, später nach ihm St. Hubert genannt, 709 übertrug er in Gegenwart der Bischöfe von Köln, Reims, Arras, Tournay, Amiens, Utrecht und Verdun die Gebeine des hl. Amandus nach Lüttich, wohin er auch seinen Sitz verlegte.[15])

Somit haben mehr als 20 Heilige des Kalendariums in der Diöcese Cambrai-Arras gewirkt, andere stehen zu ihr sonst in sehr naher Beziehung, da der Schauplatz ihrer Thätigkeit in unmittelbarer Nähe von Cambrai lag und sie mit Heiligen von Cambrai in Verbindung waren. Dazu gehören auch die Heiligen, welche in Thérouenne und St. Omer (Sithiu) gelebt haben, Audomar, Amatus, Vulmar, Bertinus, Winoc; auch Fursaeus, Audoen und Leodegar sind diesen Heiligen beizuzählen.

Wenn man noch genauer im Kalendarium Umschau halten wollte, dürften sich noch manche andere Bezüge zwischen seinen Heiligen und dem Hennegau ergeben. So könnte darauf hingewiesen werden, dafs nach alter Ueberlieferung der hl. Amatus, Bischof von Auxerre, von seiner Reise nach dem Orient die Leiber der unter Diocletian zu Antiochien gemarterten Cyricus und Julitta (16. Juni) nach Frankreich mitbrachte, wo sie zuerst in Autun, dann in Nevers beigesetzt wurden. Die Kathedrale von Nevers war seit Zeiten Karls des Kahlen, also seit Mitte des IX. Jahrh., dem hl. Cyricus geweiht. Auch verschiedene andere Kirchen besassen Reliquien des Heiligen, Toulouse, Arles, Kloster

[15]) Die historischen oder traditionellen Nachrichten über das Leben der Heiligen wurden gewonnen aus den Acta Sanctorum der Bollandisten, Butler. Leben des Heiligen Gottes, übers. von Räfs und Weifs, für die cambraier Heiligen noch aus le Glay. Recherches sur l'église métropolitaine de Cambrai, bezüglich der Reliquienverehrung der Heiligen aus Rayssius. Hierogazophylacium Belgicum.

Elnon, Andain, ein dem Heiligen geweihtes Kloster in der Diöcese Chartres und ein anderes in der Auvergne.[16]) Die römischen Heiligen Zoticus, Irenaus, Hyacinthus und Amantius (10. Febr.) wurden ganz besonders auch in belgischen Kirchen gefeiert, so in Tournay, Brüssel, Antwerpen, Cambrai, Mecheln.[17]) Zahlreiche Reliquien des hl. Mauricius und seiner Gefährten wollte man u. a. in Löwen, Antwerpen, Mecheln, Brügge, Brüssel, Gent, Lille, Douay, Cambrai, Maubeuge, St. Omer besitzen.[18]) Der Leib des hl. Agapit, welcher in Antiochien unter Aurelian gemartert war, ruhte im Kloster Liessies an der Hapre, welches auch sonst sehr reich an verschiedenen kleineren Reliquien vieler in unserm Kalendarium genannten französischen und belgischen Heiligen war.[19]) Indessen sei darauf weiter kein Gewicht gelegt, zumal da solche Hinweise auf eigentliche Beweiskraft kaum Anspruch machen können.

Am meisten erscheint jedenfalls verhältnifsmäfsig jener Kreis von Heiligen vertreten, welcher sich um die Person des Bischofs Aubert schaart. Mit ihm stand Landelin in Verbindung, die Klöster Lobbes, Alnes, Wallers, Crepin werden auf ihn zurückgeführt,[20]) auch Gislen wirkte zu seiner Zeit; Maldegar, bei uns Vincentius genannt, kam gleichzeitig aus Irland, der Beziehungen seiner Familie (Waldetrude, Aldegunde) zu Aubert geschah schon Erwähnung; Auberts Schüler ist Vindician, welcher zuvor schon Generalvikar der Diöcese Arras gewesen war und welcher dem Könige Theodorich, dem Mörder des hl. Leodegar, kühn entgegentrat. Aubert wohnte 654 der Erhebung der Gebeine des hl. Fursaeus bei; bei der von Aubert vorgenommenen Erhebung der Gebeine des hl. Vedastus erhielt Bischof Audomar das Augenlicht wieder; Aubert benedicirte das von Gislen erbaute Kloster Celles, ebenso Marchiennes in Arras.[21])

[16]) cf. Sammarthani in Gallia Christiania tom. 2. p. 791. Act. SS. ad XVI. Jun. Rayssius »Hierogazophylacium«. p. 31, 50.

[17]) Act. SS. ad X. Febr.

[18]) Act. SS. ad XXII. Sept. bes. § XVII, n. 202 bis 207.

[19]) Rayssius. p. 280.

[20]) Le Glay »Cameracum Christianum ou Histoire Ecclésiastique du diocèse de Cambrai, extraite du Gallia Christiana et d'autres ouvrages avec des additions considérables et une continuation jusqu'à nos jours. Lille. 1849. p. XII.

[21]) Le Glay. p. XIII. 8. 89.

Mit dem achten Jahrhundert hören die Heiligen des Kalenders fast auf, von Heiligen der späteren Zeit sind nur noch genannt Franciscus von Assisi († 4. Oct. 1226, 1228 durch Gregor IX. kanonisirt), Antonius von Padua († 13. Juni 1231, 1232 ebenfalls von Gregor IX. kanonisirt), Elisabeth von Thüringen († 19. Nov. 1231, durch Gregor IX. kanonisirt) und Petrus von Verona († 1252, durch Innocenz IV. 1253 kanonisirt).[22]) In einer zweiten Bulle (Anagni, den 27. Juli 1255) gebot Innocenz IV. das Fest des hl. Petrus auf dem ganzen katholischen Erdkreise als Fest mit 9 Lektionen zu feiern und in den Kalendarien den Heiligen ausdrücklich als Mitglied des Predigerordens zu bezeichnen. Dies Fest des Petrus Martyr bildet zugleich den terminus a quo für die Abfassungszeit des Kalendariums und des Psalteriums.

C.

Die liturgische Beurtheilung des Kalendariums kann nur eine beschränkte und unvollkommene sein, da seine Angaben in dieser Hinsicht nur unvollständig sind. Nur bis Ende Juni hat der Schreiber des Kalendariums sich dazu verstanden, die Art der Feier der Feste im kirchlichen Officium näher zu notiren. Von den Festen in den späteren Monaten hat einzig und allein das Fest der hl. Elisabeth (19. Nov.) die Notiz IX. lect. com.

Die rothe Farbe, in welcher eine Reihe Feste notirt ist, sollte unzweifelhaft die Feste als öffentliche (festa fori), oder doch als Feste höheren Ranges charakterisiren. Die allermeisten derselben sind, soweit überhaupt diese Bemerkungen gemacht sind, als Feste mit neun Lektionen notirt. Wo dies nicht geschieht, z. B. an Circumcisio, wird man es doch als selbstverständlich annehmen müssen. Es ergibt sich demgemäfs folgendes Verzeichnifs höherer Feste:

Januar: 1. Circumcisio. 6. Epiphania. 14. Felix. 15. Inventio S. Firmini. 21. Agnes. 22. Vincentius. 24. Elevatio S. Auberti. 25. Conversio S. Pauli. 27. Chrysostomus. 30. Aldegundis.

Febr.: 2. Purificatio. 5. Agatha. 6. Vedastus und Amandus. 22. Cathedra Petri. 24. Mathias.

[22]) »Bullarium Romanum a B. Leone Magno usque ad Clementem X. Laertii et Angeli Mariae Cherubini«. Lugduni. MDCLXXXXII. tom. I. p. 98, 100, 104, 120.

März: 12. Gregorius. 21. Benedictus. 25. 27. Annuntiatio. 27. Resurrectio dni nri.

April: 25. Marcus. 29. Petrus martyr.

Mai: 1. Philippus et Jacobus. 3. Inventio crucis. 5. Ascensio dni. 15. Adventus spiritus sancti.

Juni: 11. Barnabas. 24. Johannes Bapt. 29. Petrus et Paulus.

Juli: 3. Thomas. 22. Maria Magdalena. 25. Jacobus apl. et Christoforus.

August: 1. Petrus ad vincula. 10. Laurentius. 11. Gaugericus. 15. Assumptio B. Mariae. 24. Bartholomaeus. 28. Augustinus. 29. Decollatio S. Johannis Bapt.

September: 4. Octava S. Augustini. 8. Nativitas B. Mariae. 14. Exaltatio crucis. 21. Matthaeus. 29. Michael. 30. Hieronymus.

Oktober: 11. Translatio S. Augustini. 18. Lucas. 28. Simon et Judas.

November: 1. Omnium Sanctorum. 11. Martinus. 30. Andreas.

Dezember: 6. Nicolaus. 8. Conceptio B. Mariae. 13. Aubertus. Lucia. 21. Thomas. 25. Nativitas dni nri. 26. Stephanus. 27. Johannes. 28. Innocentes. 31. Silvester. Im Ganzen 59 Tage.

Als Feste mit 9 Lektionen sind noch verzeichnet Fabianus et Sebastianus (20. Jan.), Johannes ante portam Latinam (6. Mai), commemoratio S. Pauli (30. Juni), Elisabeth (19. Nov.)

Sechs Lektionen sind notirt bei Octava Epiphaniae (13. Jan.), Hilarius (14. Jan.) und Waldetrudis (3. Febr.). Wir werden diese Notiz so verstehen müssen, dafs diese Feste 6 eigene Lektionen hatten, die ersten drei waren aus der hl. Schrift zu entnehmen, denn es hat nie Officien gegeben, welche nur 6 Lektionen hatten. Die Zahl der Lektionen wechselte in der Zeit, um die es sich hier handelt, stets nur zwischen 9 (im monastischen Officium 12) und drei.[23]) Es waren also auch dies Feste mit 9 Lektionen. Befindet sich nun unter diesen Tagen auch die Octav von Epiphanie, so darf man daraus vielleicht schliefsen, auch die Octavtage anderer Feste, d. h. die eigentlichen dies octavae, nicht dies infra octavam, wurden mit 9 Lektionen gefeiert. Nach Bäumer[24]) vermehrten die Franziskaner die Zahl der Octaven und erhoben jeden Tag innerhalb der Octav zum festum duplex. Die Octav erhielt dadurch einen Rang, welcher dem alten römischen Ritus völlig fremd war, denn bis zum XII. Jahrh. bestand die Octav nur darin, dafs man am achten Tage eine einfache Commemoration des Festes im Officium machte, während der sechs dazwischen liegenden Tage aber überhaupt keine Octav feierte, ähnlich wie heute noch im römischen Brevier das Fest der hl. Agnes am 22. und 28. Januar gefeiert wird. Es gab keine dies infra octavam.

In unserm Kalendarium sind Octaven notirt bei Stephanus, Johannes, Innocentes, Epiphanie, Johannes Bapt., Petrus und Paulus, Laurentius, Gaugerich, Mariä Himmelfahrt, Augustin, Martin, Andreas. Die Octav von Agnes ist nicht als solche, sondern wie auch im heutigen Brevier mit der Bemerkung secundo vermerkt. Man unterschied also die erstgenannten eigentlichen Octaven von der Octav der hl. Agnes, welche auch laut dem Kalendarium nur mit 3 Lektionen im Matutinum, also als Fest niederen Ranges gefeiert wurde. Damit aber wird zugleich die Annahme wahrscheinlicher gemacht, dafs die eigentlichen Octaven unsers Kalendariums durch den Einflufs des Franziskanerbreviers bereits zu Festen mit 9 Lektionen erhoben waren. Ob aber und wie die dies infra octavam schon gefeiert wurden, läfst sich bei den mangelhaften Angaben unsers Kalendariums nicht angeben; der Octaven von Weihnachten, Ostern und Pfingsten thut das Kalendarium keine Erwähnung, obwohl deren Feier uralt ist und bis in die ersten Jahrhunderte zurückreicht und für Rom wie für Frankreich mehrfach bezeugt ist.[25])

Vigilien werden genannt vor Epiphanie, Matthias, Johannes Bapt., Petrus und Paulus, Jacobus, Laurentius, Mariä Himmelfahrt, Matthaeus, Simon und Judas, Allerheiligen, Andreas, Thomas und Weihnachten.

Bonifaz VIII. verordnete 1298, dafs die Feste aller Apostel und Evangelisten und der vier lateinischen Kirchenväter Ambrosius, Hieronymus, Augustinus und Gregor des Grofsen als festa duplicia gefeiert würden.[26])

(Schlufs folgt.)

Braunsberg. Joseph Kolberg.

[23]) Bäumer »Geschichte des Breviers«. S. 173, 277, 324, 325.

[24]) »Geschichte des Breviers«. S. 225.

[25]) Vgl. Artikel: »Octaven in der Realencyklopädie« von Kraus. II. S. 519.

[26]) »Gloriosus in VIto De reliquiis et vener. Sctor.« lib. 3. tit. 22.

Die hochgothische Monstranz der Pfarrkirche zu Ahrweiler.

Mit Abbildung.



ie merkwürdige frühgothische Kirche in Ahrweiler, die namentlich durch ihre beiden Radial-Kapellen oder -Chörchen auf französische Vorbilder hinweist, bewahrt eine Monstranz, die für sie angefertigt, bis in die hochgothische Periode, bis in den Anfang des XV. Jahrh. zurückreicht. Der Aufbau derselben ist so klar und harmonisch, das Formenwerk so mafsvoll und vornehm, die Technik so delikat und bestimmt, dafs ihr selbst aus dieser klassischen Zeit der mittelalterlichen Goldschmiedekunst nicht manches Exemplar an die Seite gestellt zu werden verdient. Ganz aus Silber gebildet trägt sie die ursprüngliche grüngelbe Vergoldung noch in ziemlich ungeminderter Frische, und nur die Pasten des Nodus, die den durchsichtigen Schmelz vollständig eingebüfst haben, wie die Brustbildchen der unteren, den Uebergang vom Schaft zum Fufs vermittelnden Gallerie, deren, bekanntlich sehr empfindliches, Reliefemail stellenweise etwas gelitten hat, zeigen erhebliche Spuren des Gebrauchs. Glücklicherweise hat keine restaurirende Hand sich an das Kleinod gewagt, welches in der jüngsten Zeit nur ganz kleine, mit gröfster Vorsicht vorgenommene Reparaturen erfahren hat, eigentlich nur die Einführung einer neuen Lunula mit Vorrichtung zum Oeffnen in den gleichfalls aus der Ursprungszeit stammenden Bergkrystallcylinder.

Obgleich die hier beigegebene Abbildung, ohne Zweifel die erste, die den Weg in die Oeffentlichkeit nimmt, von der Monstranz ein klares Bild gibt, dürfte doch deren Beschreibung, die Hervorhebung ihrer Vorzüge nicht ganz überflüssig sein. — Der central gehaltene ziemlich flache Fufs von 19 *cm* Durchmesser steht hinsichtlich seiner Breite zum Mitteltheil von 15 *cm* Durchmesser und zur Gesammthöhe von 61 *cm* im richtigen Verhältnifs, wie überhaupt sämmtliche Proportionen von tadelloser Vollkommenheit sind. Die acht birnförmigen Pässe des Fufses sind abwechselnd zugespitzt und ausgekehlt. Drei verschiedene herzförmige, vorzüglich stilisirte Blattornamente, die gemeifselt, defshalb gewellt, von dem schraffirten Grund um so kräftiger sich abheben, geben dem hübsch gegliederten Fufs eine so wirkungsvolle wie seltene Einfassung. Zum Achteck sich verengend nimmt er die durch kleine Strebepfeiler markirte, mit Zinnengiebel abschliefsende Gallerie auf, deren tief gelegene, daher geschützte Blenden mit den emaillirten Brustbildchen von Christus und sieben Aposteln geschmückt sind. Auch die Köpfe sind in graulichem, die Haare abwechselnd in goldigem und bräunlichem Schmelzton hergestellt, also nur die Nimben in Silber belassen und vergoldet. Kräftig gravirte Schuppendächlein bewirken die Verjüngung zum glatten Schaft, der in der oberen Hälfte durch den reichgegliederten, mafswerkdurchbrochenen und doch sehr handlichen Knauf unterbrochen wird. Aus der oberen Abschlufsschräge wächst der gleichfalls achteckige Trichter heraus, der zur Aufnahme des Cylinders in die Rundung übergeht, auf vier Seiten durch weitausladende durchbrochene Strebebögen die viereckige Konstruktion bewirkend, die dem ganzen Aufbau sein herrliches, charakteristisches Gepräge verleiht. Ein durchbrochener Vierpafsfries bildet unten wie oben den Abschlufs des etwas konisch gestalteten, daher unten mit einer Hohlkehle gefafsten Bergkrystallcylinders, der durch einen Spitzbogenfries eine Art von Besatz erhält. Innerhalb desselben kniet auf dem Balken eines flach aufliegenden gleicharmigen Kreuzes, aus dessen Mittel ein Draht zum Anfassen sich erhebt, die mit der Kasula bekleidete Figur eines Priesters, der mit beiden Händen die Lunula hält. Der Faltenwurf dieser Figur wie die mit dem Fufse genau übereinstimmende Blattverzierung der stark erweiterten Balkenendigungen lassen nicht den geringsten Zweifel, dafs diese eigenartige und sinnvolle Einrichtung die ursprüngliche ist. Vier mehrfach sich verjüngende schlanke Strebepfeiler umstellen und überragen den Cylinder, je durch einen kräftigen Pfeiler verstärkt, der unten durch ein Vierpafsmotiv, oben durch eine eingespannte Strebe die Konstruktion bewirkt, vielmehr bezeichnet, denn dafs diese Strebe in echter Goldschmiedetechnik nur dekorativ gedacht ist, beweifst schon der Umstand, dafs sie nur mit einer Zacke des Hängefrieses, also ganz unorganisch auf dem die Innenpfeiler schmückenden Säulchen aufliegt. Die Aufsenpfeiler erhal-

ten durch wimpergbekrönte Vorlage und über Eck gestellten Riesen eine malerische Wirkung, welche durch die beiden mit Recht seitlich ausladenden Wasserspeier noch erheblich verstärkt wird. So bewirken hier die einfachsten Mittel, zu denen auch der Verzicht auf eine sonst wohl beliebte Standfigur zwischen den Strebepfeilern zu rechnen ist, die reiche perspektivische Fassung des Heiligthums, und ihr entspricht in konsequentem Aufbau die Bekrönung. In den Innenpfeilern hebt sich nämlich der unten gleichfalls friesartig bordirte Aufsatz ab, dessen (neue) gläserne Halbkugel als Kuppel von vier Schwibbögen eingefafst ist. Sie stofsen unten an die viereckige Laube, die oben durch Strebebögen mit den schlanken Innenpfeilern verbunden ist. Vier gut modellirte Standfigürchen markiren hier die Spitzen, und die fast doppelt so grofse und noch edler gehaltene Figur des hl. Laurentius macht in der Laube ihr Recht als Hauptpatron der Pfarrkirche geltend. Ein langer, krabbenbesetzter, sehr kräftig geschindelter Helm bildet den Schlufs mit einer doppelten Kreuzblume, aus der die Doppelfigur des Gekreuzigten herauswächst. Seine Gestaltung, wie die beiden Enden des Querbalkens, die wiederum genau mit



den Gravuren des Fufses übereinstimmt, beweisen, dafs auch hier Alles auf ursprünglicher Anordnung beruht.

Fassen wir noch einmal in Kürze die Vorzüge der Monstranz, also, was sie uns zu lehren geeignet ist, zusammen, so werden wir zunächst ihre Einfachheit, ihre klare Konstruktion und ihr herrliches Ebenmafs betonen müssen, sodann ihre liebevolle Durchführung bis in die kleinsten Details, welche dieselbe Sicherheit, wie in der Stilistik, so in der Technik, zeigen. Welche künstlerische Bedeutung liegt in einem solchen Werk, an dem auch bei scharfer Kritik kaum etwas zu verbessern ist!

Wenn es sich also um eine Kopirung handeln sollte, der in diesem Falle Falle gewifs das Wort geredet werden dürfte, so würde an den Verhältnissen gar nichts zu ändern sein, auch nicht an den architektonischen Formen und den ornamentalen Details. Vielleicht könnte der zur Glaskuppel überleitende Kamm etwas stärker, d. h. dekorativer ausgebildet, auch an den sie umfassenden Schwibbögen ein spitzenartiger Fries vorbeigeführt werden. Dafs der Figurenschmuck auf die liturgischen Bestimmungen (hinsichtlich der Laube), wie auf die Kirche und ihre Patrone Rücksicht zu nehmen habe, versteht sich von selbst. Schnütgen.

Frühgothische Holzgruppe des Heilandes mit Johannes Ev.

Mit Abbildung.



Aus dem Pariser Kunsthandel ist vor Kurzem in den rheinischen, aus diesem in den Besitz des Sammlers Chevalier Meyer van den Bergh zu Antwerpen die grofse polychromirte Holzgruppe übergegangen, von der hier Abbildung vorliegt. Sie stellt den auf einer Bank sitzenden Heiland vor, an dessen Brust der Liebesjünger ruht. Diese Darstellung ist in der Abendmahlsszene geläufig und würde auch während der frühgothischen Periode, aus der diese Gruppe stammt, nicht allzusehr befremden; dafs sie aber einer solchen nicht angehört haben kann, ergibt sich aus dem Umstande, dafs sie in sich durchaus abgeschlossen ist, auch an den Seiten (die eine Tiefe von 0,47 *m* haben) keinerlei Zusammenhang mit sonstigen Figuren erkennen läfst, vielmehr ganz selbstständige Gestaltung. Dazu kommt, dafs die Gröfse der Gruppe, die 1,30 *m* hoch ist, die Zugehörigkeit zu einer Abendmahlsszene, wenigstens zu einer aus Holz geschnitzten, geradezu ausschliesst. Denn wo sollte eine in solchen Mafsen gehaltene, aus so vielen Figuren bestehende Szene im Innern der Kirche ihre Aufstellung gefunden haben? Es bleibt also nichts Anderes übrig, als diese Gruppe für vollständig zu halten, obwohl sie dadurch vielleicht zu einem ikonographischen Unikum wird, zu der frühesten Darstellung des heiligsten Herzens Jesu, denn als solche würde sie wohl am ehesten bezeichnet werden dürfen. Jedenfalls bietet sie in diesem Sinne beachtenswerthe Winke, zumal für unsere Zeit, die diesen Kult in besondere Pflege genommen hat und gern nach neuen Formen suchen mag für ihren Ausdruck.



Aber auch abgesehen von dieser symbolischen Bedeutung hat die Gruppe Anspruch auf Beachtung, wie jede gute mit der ursprünglichen Polychromie versehene, zumal grofse Figur des XIV. Jahrh. Denn dafs sie diesem (vielleicht gar noch der ersten Hälfte desselben) angehört, kann nicht zweifelhaft sein; Zweifel mögen nur in Bezug auf ihre Heimath entstehen, als welche man auf den ersten Blick geneigt sein könnte, Frankreich anzusehen. Dafs sie auf französischen Einflufs zurückzuführen ist, wird auch wohl nicht bestritten werden, und wenn es sich um den edlen, wenn auch etwas sentimentalen Kopf des Heilandes allein handeln sollte, so würde auch die französische Originalität keine grofsen Bedenken erregen. Aber schon die ungeschickt behandelten, plumpen Hände desselben, obwohl sie durchweg zu den schwächsten Parthien der frühgothischen Plastik zählen, würden wohl Ein-

spruch erheben, erst recht aber die Figur des hl. Johannes, seine Bewegung und namentlich sein Gesichtsausdruck. In ihm, wie in der gezwungenen und verschrobenen Haltung des Jüngers erscheint ein Gemisch von französischem und deutschem Typus, wie es in Strafsburg zu einer gewissen Eigenart sich entwickelt hat. Ob zur weiteren Bestimmung der Ursprungsgegend auch die Holzart (Nufsbaum) von Bedeutung sein kann, wage ich nicht zu entscheiden, ohne aber die Bemerkung zu unterdrücken, dafs diese eher auf den Süden, als auf den Norden hinweist. Dafs sie auch mit der burgundischen Herkunft, welche vielleicht noch in Frage kommen könnte, vereinbar wäre, ist wohl nicht zu bezweifeln. Der Polychromie, die leidlich erhalten ist und keinerlei Erneuerung erfahren hat, liegt stellenweise Leinwand zu Grunde. Die Karnation ist frisch und aufser ihr zeigen nur die Haare und die Unterfütterungen farbliche Behandlung, alles Andere ist in Glanzgold ausgeführt über ziemlich dünnem Kreidegrund. Schwarze Börtchen mit ausgespaarten Ornamenten, besäumen die Gewänder, und zwar Rosetten die des Heilandes, Zickzackmuster die des hl. Johannes; bei diesem ist der Futterumschlag grünlichblau gefärbt, bei jenem röthlich als Poliment, so dafs die Farbe nur eine geringe Rolle spielt, dem Alles beherrschenden Gold gegenüber, zumal im Anfang, stark in den Hintergrund trat. — Die Gruppe bezeichnet mithin in stilistischer, wie in ikonographischer Hinsicht eine wesentliche Bereicherung des mittelalterlichen Formenschatzes. Schnütgen.

Bücherschau.

Handbuch der Kunstgeschichte von Dr. Erich Frantz, Professor an der Universität zu Breslau. Mit Titelbild und 393 Abbildungen im Text. Freiburg 1900. Herder. (Preis: 9 Mk.)

Der Verfasser durfte es wagen, mit einem kunstgeschichtlichen Leitfaden an die Oeffentlichkeit zu treten, denn seine Vorlesungen hatten ihn genöthigt, das ganze Gebiet zu studiren und die Ergebnisse seiner Studien in anregendem Vortrage seinen Zuhörern mitzutheilen. Dafs er hierzu die nöthigen Eigenschaften besitzt: ideale Auffassung, vornehmen Geschmack, scharfe Charakterisirung, gewandte Sprache, hatte er bereits durch seine »Geschichte der christlichen Malerei« bekundet, und der Umstand, dafs er für die neue Aufgabe noch weiter ausholen, noch knapper formuliren mufste, brauchte ihn nicht abzuschrecken. Er hat dieselbe vortrefflich gelöst und auf 440 Seiten, von denen ein gutes Stück durch die zahlreichen geschickt ausgesuchten Illustrationen absorbirt ist, einen klaren, frischen Ueberblick über die Entwicklung der bildenden Künste von ihrem Anbeginn bis in unsere Tage geboten. Eine gesunde Aesthetik, die mit einer erhabenen Auffassung gepaart ist, beherrscht das Ganze, und eine wohlthuende Objektivität, die den Vorzügen eines jeden Stiles, des altgriechischen so gut, wie des mittelalterlichen und der Renaissance gerecht wird, macht sich überall geltend. So mafsvoll aber auch die Kritik ist, entbehrt sie doch nicht der Bestimmtheit, und die kurze Art, mit welcher der Verfasser sie handhabt, ist der beste Beweis für die Sicherheit seines Urtheils. Dafs er seine Vorliebe für die Malerei in den Vordergrund stellt, die Kleinkünste in den Hintergrund treten läfst, wird ihm von den meisten Lesern wohl nicht verargt werden. Fast jeder Kunstschriftsteller hat ja sein Steckenpferd, und wer Spezialstudien machen will, begnügt sich nicht mit Leitfäden. Diese sollen nur orientiren, das Interesse wecken, Fingerzeige bieten und zu tieferen Studien anregen. Dafs das vorliegende Handbuch diese Aufgaben erfüllt, darf ihm mit gutem Gewissen nachgesagt werden. G.

Grundrifs der Kunstgeschichte von Wilhelm Lübke. Zwölfte Auflage, vollständig neu bearbeitet von Professor Dr. Max Semrau. Verlag von Paul Neff in Stuttgart. Diese neue Auflage, von welcher bereits vor Jahresfrist (Bd. XII, Sp. 281) der I. Band: Die Kunst des Alterthums, angezeigt werden konnte, erscheint jetzt in Lieferungen (à 50 Pf.). von denen 40 das ganze, auf vier Bände berechnete Werk bilden sollen. Durch die Aufnahme der neuesten Forschungsergebnisse und Fortführung der kunstgeschichtlichen Entwicklung bis in unsere Tage soll der durch viele gute Illustrationen, unter denen auch manche Farbentafeln, erläuterte Text auf die volle Höhe gebracht werden, so dafs dem alten verdienten Werke eine glänzende Auferstehung bevorsteht. Sobald dessen Mittelalter vorliegt, soll darüber eingehender berichtet werden. D.

Reise-Skizzen. Herausg. von Christoph Hehl, Architekt und Professor an der Königl. technischen Hochschule zu Berlin. Band I, 44 Tafeln in Photolith., kart. 30 Mk. Verlag von Ernst Wasmuth.

Der Verfasser klagt im Vorwort mit vollem Recht darüber, dafs den meisten modernen Bauwerken im Unterschiede von denen früherer Jahrhunderte, namentlich des Mittelalters, die Durchbildung der Einzelnheiten fehle, und macht dafür zum Theil die forcirten Bauverhältnisse, zumeist aber die Architekten verantwortlich, die der historischen Entwicklung der Details zu wenig Aufmerksamkeit schenkten. Um

diese von Neuem anzuregen, gibt er unter dem bescheidenen Titel: „Reise-Skizzen" Zeichnungen heraus, die von ihm, von vier Assistenten und elf Schülern herrühren: feste, klare, offenbar durchaus zuverlässige Aufnahmen von hinreichender Gröfse und sorgfältigst eingetragenen Maafsen. Die meisten derselben sind in Hessen gesammelt, und obwohl die Orte, aus denen sie stammen (Allendorf, Fritzlar, Treysa, Marburg, Frankenberg, Haina, Münzenberg, Arnsburg, Ronneburg, Gelnhausen, Maulbronn) in der Kunstgeschichte bekannt, theilweise sehr berühmt sind, so haben doch die hier gebotenen Einzelnheiten, man möchte zuweilen sagen Kleinigkeiten, den vollen Reiz der Neuheit. Sie bestehen in Fachwerkhäusern mit genauester Angabe des Systems, in Abbildungen von romanischen und frühgothischen Konsolen, Kapitälen, Fenstern und deren Mafswerk, auf deren Profilwiedergabe die gröfste Sorgfalt verwandt ist, in Giebelblumen, Portalen, Thüren und deren Beschlägen u. s. w. Dafs aber über dem Kleinen das Grofse nicht aufser Acht gelassen ist, beweist der Umstand, dafs es auch an Totalaufnahmen nicht fehlt. Es handelt sich also um ein ungemein instruktives Werk, welches den jungen Architekten zeigt, wie sie ihre Studien einzurichten haben, um ihres Stoffes Meister zu werden, im Sinne der Alten schaffen zu lernen. Möge so schnell und reichlich der Zuwachs sich ergeben, dafs der II. Band bald erscheinen könne! Schnütgen.

Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrhundert von Hasak. Verlag von Ernst Wasmuth. (Preis brosch. 120 Mk.)

Dieses glänzend illustrirte Werk, von einem Praktiker zusammengestellt, verfolgt vornehmlich den praktischen Zweck, den Bildhauern unserer Tage, den profanen wie den kirchlichen, ernste Vorhaltungen zu machen und grofse Vorbilder zu bieten in Ausdruck und Haltung, in Gestaltung und Drapirung. Dazu eignen sich freilich die Figuren des XIII. Jahrh. mit ihrem engen Anschlufs an die Natur, ihrem grofsen Stil und ihrer deutschen Eigenart mehr als alle anderen, selbst als die der Früh- und Hochgothik, obwohl diese sie in Erhabenheit der Auffassung und Vergeistigung des Materials noch übertreffen. Fast plötzlich taucht um 1200, da die Plastik Italiens noch im Argen liegt, diese Kunst in Deutschland auf, und der Dreikönigenschrein, dessen 1190 vollendete Vorderseite in figürlicher Hinsicht noch sehr befangen aussieht, dessen höchstens um zwei Jahrzehnte jüngere Langseiten grofsartige Freiheit bekunden, vereinigt wohl mehr als ein anderes Denkmal, die hart aneinanderstofsenden frappanten Scheidungsstadien. Die Figuren der letzteren, offenbar ohne hinreichende Fühlung mit dem Goldschmied modellirt, sind vielleicht in Sachsen entstanden, wo der Verfasser mit Recht die Wiege der neuen Richtung sucht, ohne den Einflufs nachweisen zu können, auf den sie zurückzuleiten ist. Nacheinander führt er, zunächst an der Hand der in der Regel leichter zu datirenden Grabfiguren, die neuen Schöpfungen in Wechselburg, Pegau, Merseburg, Braunschweig, Halberstadt, Freiburg, Magdeburg vor, um dann einen Abstecher zum Bamberger Dom zu machen, von dessen gewaltigem Skulpturenschatze er den genialen Nachklang in Naumburg und Meissen findet. Andere Einflüsse sind in Trier mafsgebend, wo er seine Wanderung beginnt nach Tholey, Limburg, Laach, Mastricht, Aachen, Roermond, Münster, Osnabrück, Minden, Paderborn, Dortmund, um sie über Doberan, Wimpfen, Strafsburg, Kolmar, Neuweiler, Freiburg, Traufsnitz, Regensburg, Worms, Marburg, in Gelnhausen und Wetzlar zu schliefsen. Sehr verschieden an Bedeutung sind diese Stationen, von denen einzelne zur Illustration nur den einen oder anderen Beitrag haben leisten können, aber jede hat ihren eigenthümlichen, vom Verfasser hervorgehobenen Werth. Die Glanzpunkte bilden Wechselburg, Braunschweig, Halberstadt, Freiberg, Magdeburg, Bamberg, Naumburg, Meissen, Trier, Strafsburg, Freiburg, und ihnen widmet der Verfasser eine grofse Anzahl durchweg guter Aufnahmen, unter denen sogar einige farbige. Da dieses kostbare Material nirgendwo so einheitlich und vollständig zusammengetragen, so ist hier den Kunsthistorikern und namentlich den Künstlern ein höchst werthvoller Schatz geboten, der seinen Werth behauptet, bis auf streng wissenschaftlicher Grundlage eine noch umfassendere Publikation erfolgt, wie sie längst als Bedürfnifs empfunden wird. In diese würden als Erzeugnisse des XIII. Jahrh. noch mancherlei Einzelheiten, besonders aus Rheinland und Westfalen aufzunehmen sein: Steinreliefs und namentlich Holzfiguren, sowohl selbstständige, wie die in Kirchen und Museen zahlreich vorhandenen spätromanischen Kruzifixe und sitzenden Madonnen, als Theile von Chorgestühl. Auch mehrere Metallfiguren dieser Zeit, getriebene wie gegossene, hätten dort ihre Stelle. Dieses grofse Sammelwerk würde sich freilich auf das XIII. Jahrh. nicht beschränken dürfen und dem deutschen Skulpturenschatz auch in den folgenden Jahrhunderten nachgehen müssen, in denen ihm eine viel gröfsere Bedeutung zukommt, als der Verfasser zugestehen möchte. B.

Alte Meister. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig und Berlin.

Was den bisherigen Abbildungen des alten Gemäldeschatzes zu dessen vollkommenem Genufs zumeist noch fehlte, die farbige Wiedergabe, soll ihnen jetzt mit Hülfe des schnell zu grofser Bedeutung entwickelten Dreifarbendruckes, also auf einem mechanischen, und defshalb objektiven und zuverlässigen Wege zu theil werden. Seemann hat sich entschlossen, die hervorragendsten älteren Gemälde der europäischen Sammlungen mit Hülfe dieses Vervielfältigungsverfahrens in sorgfältigster Ausführung herauszugeben, und von dieser grofsen Publikation liegen bereits zwei Lieferungen (im Format von 30 zu 23 *cm*) vor. Jede derselben enthält 8 Bilder in kräftigem, abgetönten Passe-partout und kostet 4 Mark, so dafs der Preis des aus fünf Lieferungen bestehenden Jahrganges 20 Mark beträgt. Vlämische, deutsche, italienische, spanische Meister des XV., XVI., XVII. Jahrh. sind hier vertreten, im Ganzen 15 (da von Rembrandt zwei Bilder vorliegen: sein Selbstporträt und die Nachtwache). Die hellen wie die dunklen Töne, die Lichter wie die Schatten kommen vollständig zur Geltung und die Zeichnung erhält

durch die Farbe erst Wärme und Leben. Je charakteristischer ein Gemälde, um so frappanter seine Wiedergabe, so dafs z. B. der Mann mit der Nelke von van Eyck fast wirkt wie das Original. Auch die Art, wie die einzelnen Farbendrucke in dem Rahmen und in der hübschen handlichen Mappe sich präsentiren, ist bestechend, und nichts hindert, die Bilder, die man bevorzugt, durch ein Rähmchen zum Zimmerschmuck zu erheben. — Da das Unternehmen ohne Zweifel auf starken Zuspruch berechnet ist, so versteht es sich bei diesem Verleger von selbst, dafs auf alle Darstellungen verzichtet wird, die in der Familie Anstofs erregen könnten. Mit derselben Zuversicht wird angenommen werden dürfen, dafs auch die früheren Meister der kölnischen, süddeutschen, italienischen, flanderischen Schulen, also Wilhelm, Stephan, die anonymen Meister etc., Wohlgemuth, Schongauer, die Sienesen, Fiesole etc., namentlich auch Memling, Rogier van der Weyden, Dirck Bouts, van der Goes, Gerard David etc. vertreten sein werden. Hoffentlich wird es nicht an der Genehmigung fehlen, auch die bedeutendsten derselben auf Grund direkter Aufnahmen zu reproduziren. Schnütgen

---

Die Wandteppiche aus dem Leben des Erzvaters Jakob, Text von Julius Lessing. Berlin 1900. Verlag von Ernst Wasmuth. (Preis 10 Mk.)

Nr. 25 der »Vorbilder-Hefte aus dem Königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin, herausgegeben von Julius Lessing« enthält eine Abhandlung über die Wandteppiche aus dem Leben des Erzvaters Jakob, welche in 4 Seiten Text und 15 vortrefflichen Lichtdrucktafeln besteht. Die Einleitung macht mit der Geschichte der hier abgebildeten Teppiche bekannt, welche mit Recht auf Zeichnungen des berühmten Brüsseler Malers Bernard van Orley († 1541) und auf die Brüsseler Fabrik, deren Marke einer derselben trägt, zurückgeführt werden. In den Jahren 1520 bis 1530 entstanden, gelangten sie vor zwei Jahren aus dem Besitze der Familie Campeggi zu Bologna in denjenigen des Grafen Tiele-Winckler, der sie letzthin im Berliner Kunstgewerbemuseum ausstellte. Hier hat dessen Direktor sie studirt, und das Ergebnifs dieser Studien ist die hier vorliegende stilistische und technische Charakterisirung derselben, sowie die Beschreibung der einzelnen, im Ganzen vorzüglich erhaltenen, höchst werthvollen zehn Teppiche mit folgenden Szenen: 1. Jakob erhält den Segen Isaaks, 2. Jakobs Flucht. Die Himmelsleiter, 3. Jakob begegnet Rachel. Hochzeit mit Lea, 4. Jakob theilt mit Laban die Heerden, 5. Jakob und die Seinen verlassen Laban, 6. Laban holt Jakob ein und schliefst mit ihm einen Bund, 7. Jakob trifft mit Esau zusammen, 8. Geschichte der Dina in Sichem, 9. Jakobs Klage über den Verlust Josephs, 10. Jakob findet Joseph in Aegypten wieder. — Die Darstellungen der $4^1/_4$ *m* hohen, 6 bis $8^1/_2$ *m* breiten Teppiche sind überaus reich, sowohl hinsichtlich der landschaftlichen und architektonischen Hintergründe, wie der einzelnen Gruppen, die grofsartig sind in Komposition, Kostümirung, Ausdruck. Einzelne Szenen sind von so wunderbarer Zeichnung, einige Details von so entzückender Ornamentik, die rings umherlaufenden Blumenborten von so hinreifsender Schönheit, dafs ihnen noch einige Tafeln in gröfserem Mafsstab gewidmet sind. Die elegante Publikation ist mit Anerkennung und Dankbarkeit zu begrüfsen.

Schnütgen.

Katalog der Gemälde-Sammlung der Königl. Neuen Pinakothek in München. 1900. Von der 921 auserlesene Gemälde umfassenden Sammlung, die seit der Eröffnung des neuen grofsen Gebäudes (1853), um mehr als das Dreifache gewachsen ist, wird hier von der Direktion ein neuer sehr handlicher, überaus vornehm ausgestatteter Katalog (Preis 2 Mk.) vorgelegt, der in der alphabetischen Ordnung der Künstlernamen aufser den wichtigsten biographischen Notizen in der kürzesten Form die Beschreibung der einzelnen Gemälde bietet, von denen 127 nach Aufnahmen von Hanfstängl vortrefflich reproduzirt sind. — Die im Parterre desselben Gebäudes aufgestellte 281 Nummern umfassende Sammlung ist in der II. Abtheilung in knapper Form katalogisirt. Das Studium der Sammlungen und die Erinnerung an deren Besuch wird durch diese neueste Uebersicht wesentlich erleichtert. H.

Die Verlagsanstalt F. Bruckmann in München hat Pigmentdrucke nach Gemälden der Grofsherzoglichen Galerie in Karlsruhe wie der Herzogl. Galerie in Braunschweig herausgegeben im Anschlusse an ihre früheren Reproduktionen von Gemälden der Alten Pinakothek in München und des Städel'schen Kunstinstituts in Frankfurt. Grofse Schärfe zeichnet diese Aufnahmen, völlige Unveränderlichkeit diese Drucke aus, von denen jeder in der Gröfse von circa 22 : 29 *cm* unaufgezogen 1 Mk. kostet. Die Karlsruher Kollektion umfafst 256, die Braunschweiger 282 Nummern, und für die von den Galeriedirektoren getroffenen Auswahl sind vornehmlich kunsthistorische Interessen bestimmend gewesen, so dafs also hier für die Studien ein vortreffliches Material geboten ist. D.

Opus Si. Lucae. Eine Sammlung klassischer Andachtsbilder. Verlag von Joseph Roth in Stuttgart und Wien.

Dieses bereits in Bd. XII, Sp. 360 besprochene und empfohlene Lieferungswerk ist inzwischen um Heft II, III und IV gewachsen, von denen jedes zehn Tafeln enthält und 5 Mk. kostet. Die Auswahl ist vortrefflich, indem aus den mittelalterlichen und Frührenaissance-Schulen Flanderns, Süddeutschlands, Italiens ausgezeichnete Gemälde, auch minder bekannte, hervorgesucht, von den neueren Meistern Führich, Overbeck und Steinle bevorzugt sind. Auch die Ausstattung läfst nichts zu wünschen übrig, sowohl die äufsere der Mappen, als die der einzelnen gekörnten und abgetonten Kartons. Die Reproduktion ist stellenweise etwas flau, sei es in der Linienführung, sei es im Ton, und die Goldlichter, die den Autotypien öfters beigegeben sind, reichen für die Wirkung nicht

immer aus. Für diese wird der Farbendruck in etwas gröfserem Umfange zur Anwendung gebracht werden müssen, und zwar nicht nur in der Umfassungsborte, sondern für das ganze Bild, welches durchweg bei Grofs und Klein den meisten Anklang findet, wenn es in harmonischer Färbung leuchtet.

Mehrere solcher Farbendrucke enthält die so eben erschienene II. Emission, und zwar in verschiedenen Formaten von A (58×88 *mm*) bis zu F (145×215 *mm*). In letzterer Gröfse wird z. B. die altkölnische Madonna mit der Wickenblüthe und der hl. Antonius von Moroni gehalten, welche der Goldhintergrund zu voller Wirkung kommen lassen. Die meisten dieser kleineren Gebetbuch-Einlagen sind älteren und neueren Vorlagen, die mit Verständnifs und Geschmack ausgesucht sind, in verschiedenen Techniken nachgebildet, die theils in den Figuren selbst, theils in ihren Einfassungen zur Geltung kommen. Der Eifer und die Geschicklichkeit, womit der Verleger, der in kurzer Zeit 175 Bilder und Bildchen geliefert hat, sein Ziel, den christlichen Bilderschatz zu popularisiren, verfolgt, verdient Anerkennung und Zuspruch. Schnütgen.

Der Kunstverlag von Julius Schmidt in Florenz sucht seine bekannten Bestände farbiger Holzschnitte, die wegen der herrlichen Originale und deren vorzüglicher Nachbildung ihre Zugkraft fortdauernd behaupten, alljährlich zu ergänzen. Diesmal besteht der Zuwachs in dem Brustbild der reizvollen hl. Barbara von Palma Vecchio und in den Medaillons der Predella zur Grablegung Christi von Raphael, welche Glaube, Hoffnung und Liebe darstellen, entzückende Kniebilder von graugelber Tönung auf bläulichem Grund. — Dazu kommt die farbige Reproduktion eines modernen Gemäldes, der Madonna: „Quasi oliva speciosa in campis" von Barabino im Dom zu Sampierdarena bei Genua. Dieses stellt innerhalb einer blumigen Rankenborte nach Art der alten Gobelins, in einer von Oelbäumen belebten Landschaft die sitzende Gottesmutter dar mit dem einen Oelzweig aufstreckenden Kinde im Arm. Die ungemein zarte, duftige, fast visionäre Erscheinung innerhalb der reichen, sehr fein abgetönten Vegetation ist mit einer Treue und Feinheit wiedergegeben, wie man sie dem Holzschnitte nicht hätte zutrauen sollen. (Preis 8 Mk.) H.

Achte Jahres-Mappe (1900) der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Mit 12 Folio-Tafeln in Kupferdruck, Phototypie, Zinkographie und Farbendruck, nebst 25 Abbildungen im Texte, der verfafst ist von Joseph Popp, Benefiziat in München. Freiburg, Herder'sche Verlagshandlung.

In dieser Mappe sind vier Architekten vertreten: J. Angermair, H. Hertel, J. H. Schmitz und H. Schurr; fünf Maler: J. Altheimer, G. Fugel, F. Geiges, A. Müller-Warth, E. Zimmermann; sechs Bildhauer: J. Bradl, F. Langenberg, H. Schiestl, B. Schmitt, J. Taschner, H. Waderé, so dafs also die kunstgewerblichen Arbeiten diesmal fehlen, wenn nicht etwa der Entwurf zu dem metallischen Altaraufsatz der romanischen Klosterkirche in Würzburg als solcher gelten soll. Von den Bauwerken gehören drei der romanischen, drei der gothischen Stilart an, und von ihnen verdient neben dem etwas überladenen romanischen Portal der Kirche in der Sanderau (Würzburg), die frühgothische Pfarrkirche in Wolnzach hervorgehoben zu werden. — Von den Gemälden sind die Altarflügel in der Albertus-Kapelle zu Regensburg, das (durch Farbendruck wiedergegebene) Fenster im Konstanzer Münster und der Karton zum Dreikönigenfenster im spätgothischen Charakter gehaltene vortreffliche Leistungen. Die Pfingstpredigt, Deckengemälde in der Kirche zu Deuchelried, und Christus vor dem hohen Rath, sind grofsartige, bewegte Kompositionen, die Madonna mit Engeln und die Flucht nach Aegypten tüchtige, im Studium der alten Italiener herangereifte Leistungen, und die Anbetung der Hirten scheint ein sehr wirkungsvolles und doch nicht übertriebenes Beleuchtungsbild zu sein. — Die der romanischen Richtung sich anschliefsenden Skulpturen erscheinen entweder zu alterthümlich, oder zu abgeschwächt und beweisen wiederum, wie schwierig die Ausführung in dieser Stilart ist. Viel besser gelingen gerade den süddeutschen Bildhauern die ihnen viel näher liegenden spätgothischen Formen, wie die Büste des hl. Kilian, der Kopf eines Heiligen, die Statue des hl. Georg zeigen; aber auch die Nachbildungen der italienischen Frührenaissance, als welche der Marienaltar und das Tympanon mit der Darstellung im Tempel in St. Ursula zu München hervorgehoben seien. — Zu ganz freien Gestaltungen hat auch die Plastik keinen Anlauf genommen in dieser Mappe, die überhaupt von einem konservativen Hauche durchweht ist. Da er wohl in Zusammenhang gebracht werden darf mit der gröfseren Vorliebe für die Schöpfungen des späteren Mittelalters, so mag er als ein glückliches Zeichen begrüfst werden, denn gerade diese Stilrichtung dürfte sich für das kirchliche Kunstschaffen in Süddeutschland, wo die Mappe vornehmlich zu wirken berufen ist, ganz besonders empfehlen. R.

Zwölf Heiligenbilder von Gg. Busch in München, I. Serie, Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst. (Preis 50 Pf.)

Diesen getonten Bildchen, zumeist Standfiguren, liegen plastische Darstellungen des bekannten Münchener Bildhauers zu Grunde. Sorgfältig modellirt, erbaulich im Ausdruck, gefällig in Bewegung und Drapirung verrathen sie das Studium der süddeutschen Skulpturen von der spätgothischen bis in die Barock-Periode. Am meisten tritt dieses in der vortrefflichen Gruppe St. Monika und Augustinus, sowie in den Figuren St. Petrus und Paulus zu Tage, welche wiederum den Beweis liefern, wie sehr gerade für talentvolle Künstler der Anschlufs an gute alte Vorbilder sich empfiehlt. Möge die II. Serie gerade an diese Muster der I., namentlich an die Monika-Gruppe, anknüpfen! R.

Der Kunstverlag von Benziger & Co. legt seine neueren Kommunion-Andenken vor, grofse und kleine, farbige und eintonige, Einzelfiguren und

Gruppenbilder. Von den vier Lichtdruckbildern ist das gröfste mit der Abendmahlsdarstellung (von Commans) das beste, obgleich Saalausstattung und Einfassung schwach sind. — Die drei kleinsten Farbendrucke sind sehr weich, die drei mittelgrofsen auch nicht kräftig und ernst genug, trotz ihrer technischen Vorzüge. Von den vier grofsen Chromolithographien ist das kleinere mit der (für diesen Zweck etwas entlegenen) Spendung der hl. Kommunion an die Gottesmutter durch den hl. Johannes, ein im italienischen Stil gut gezeichnetes und kolorirtes Andachtsbild, welches seinen Werth behält (25 Pf.); die Szene von Emmaus, ein ernstes Bild der Beuroner Schule (40 Pf.), wird Erwachsenen eher imponiren als Kindern; die Austheilung der hl. Kommunion durch den Heiland an zwei von ihrem Schutzengel begleitete Kinder, in einem von mehreren kleineren Szenen umgebenen Medaillon dargestellt (40 Pf.), macht einen reichen, aber etwas unruhigen Eindruck; das eucharistische Gruppenbild (60 Pf.) mit seinen altchristlichen Anklängen zeigt selbstständig und gut gezeichnete Figuren in origineller Färbung, aus der nur die Inschrifttafeln herausfallen. H.

Altäre, Kanzeln und Chorgestühl. Vorlagen mittelalterlicher Holzarchitektur für Kirchenmöbel der Neuzeit. Zeichnungen und Grundrisse ausgeführt zum Gebrauche für Kunsttischler und in Fachschulen von P. Gommel, Architekt. 32 Tafeln. Verl. Hefsling in Berlin.

Von diesen Vorlagen sind zwei Lieferungen à 8 Tafeln (zu 7,50 Mk.) erschienen, welche Entwürfe zu Altären, Kanzeln, Chorstühlen, Kommunionbänken, Beichtstühlen, Stationsrahmen romanischer und gothischer Stilart enthalten. Man merkt ihnen das Studium der mittelalterlichen Holzmöbel an, wie das Bestreben, ihre Formen den zum Theil veränderten liturgischen Bedürfnissen anzupassen. Hierbei sind die Entwürfe gothischen Stils besser gefahren, wie die romanisirenden, was gewifs seine Begründung findet in dem Umstande, dafs romanische Holzmöbel nur in sehr spärlicher Anzahl und fast nur in sehr einfacher schwerer Ausführung erhalten geblieben sind, bei der die Architektur hinter der Ornamentik verschwindet. Die letztere pflegt den Architekten weniger geläufig zu sein, als die erstere, wefswegen bei den Entwürfen für Möbel die Mitwirkung des Bilhauers in der Regel nicht zu entbehren ist. Das von dem Verfasser mit Ernst und Geschicklichkeit erstrebte Ziel würde vielleicht noch besser erreicht werden, wenn die besten alten Muster aufgenommen und neben ihnen die Veränderungen angebracht würden, welche durch die jetzigen gottesdienstlichen Anforderungen gestellt werden, aber nicht durch allerlei fromme Wünsche, wie z. B. der Mehrzahl von Leuchterbänken, welche eine harmonische Lösung des Altarretabels nicht recht ermöglichen. — In den vorliegenden Entwürfen herrscht durchweg grofser Reichthum, zumal bei Devotionsaltärchen, Kommunionbank, Beichtstühlen, Stationsrahmen. Wenn bei diesen die Gesammtform, Eintheilung und Profile korrekt sind, so bedarf es zumeist keines reichen Zierwerks, in welchem sich die Schwäche der stilistischen Empfindung am aufdringlichsten offenbart.

Schnütgen.

Abrifs der Kunstgeschichte. Mit besonderer Rücksichtnahme auf die Entwicklung der Kunst in der Erzdiöcese München-Freising. Mit 8 Abbildungen. Von Dr. Sebastian Huber, Königl. Lycealprofessor. Freising 1901.

Dieses (mit dem Künstlerverzeichnifs) 166 Seiten umfassende Büchlein ist aus der kunstgeschichtlichen Vorlesung herausgewachsen, welche der Verfasser den Kandidaten der Theologie in Freising hält. Deswegen ist in demselben auf die Entwicklung der Kunst in der Erzdiöcese München-Freising, wie auf verschiedene kunstgeschichtliche Fragen von aktueller Bedeutung besondere Rücksicht genommen, auch auf die Literatur in einem für Leitfäden ganz ungewöhnlichem Mafse hingewiesen worden. Da die mittelalterlichen Kunstgegenstände des Sighart'schen Museums in Freising ohne Zweifel zum Lehrapparat gehören, so sind Abbildungen von einigen Figuren derselben in das Büchlein mit aufgenommen. Sehr knapp sind die Kleinkünste behandelt, die hier erst mit der gothischen Periode Eingang finden, obwohl gerade deren Kenntnifs für den Theologen von Wichtigkeit ist. — Jedenfalls ist dieses auf die Ausbildung der Theologen berechnete Lehrbüchlein freudig zu begrüfsen, welches sein Ziel um so besser erreichen wird, je mehr es nicht nur mit theoretischen Unterweisungen, sondern auch mit praktischen Rathschlägen den Lesern an die Hand geht, deren genauere Informirung dann dem Professor der Kunstgeschichte obliegt, wie es für jedes Priesterseminar wünschenswerth wäre. Schnütgen.

Der Glücksrad-Kalender für Zeit und Ewigkeit (Verlag St. Norbertus in Wien) bringt in seinem XXI. Jahrgang (1901) wiederum eine Anzahl guter neuer Bilder, von denen die vortrefflichen Kompositionen v. Führich's: Das jüngste Gericht, Der Engelsturz, Jesus und seine Jünger auf dem stürmenden Meere, hervorgehoben, auch die Blätter aus dem neuen Bildercyklus „Ave Maria" von Grünnes, einem Nachahmer Klein's, erwähnt seien. Die Abbildungen der spätgothischen Holzgruppen, welche die 7 Sakramente darstellen an dem Schalldeckel der bekannten Kanzel im St. Stephansdom, verdienen in stilistischer und noch mehr in ikonographischer Hinsicht besondere Beachtung. G.

Maiers Karte von Deutschland und den angrenzenden Ländern. III. Auflage. Verlag von Maier in Ravensburg. (Preis 0,60 Mk.)

Diese grofse und doch handliche, dazu deutliche Reisekarte ist mit einem alphabetischen Ortsverzeichnifs versehen, welches durch seine Zahlen und Buchstaben das rasche Auffinden der Orte ermöglicht, mithin auch den Kunstjüngern gute Dienste zu leisten vermag.

D.

Abhandlungen.

Ein französisches Psalterium des XIV. Jahrh.

Mit 4 Abbildungen.

II. (Schlufs.)

Dem entsprechend erscheinen in unserm Kalendarium sämmtliche Feste der Apostel als Feste höheren Ranges, auch Johannes ante portam Latinam und Petrus ad vincula, und die commemoratio S. Pauli wird mit 9 Lectionen gefeiert; den Evangelisten Marcus und Lucas reiht sich Barnabas an, selbst die translatio S. Thomae (3. Juli), welche sich in fast allen Martyrologien findet und von der morgen- und abendländischen Kirche gleichmäfsig gefeiert wurde,[27]) ist im Kalendarium mit rother Farbe eingetragen. Von den Kirchenvätern vermissen wir nur Ambrosius, dessen despositio am 4. April nur mit 3 Lektionen gefeiert wird,[28]) aber seine ordinatio am 7. Dezember fehlt, wie meistens in den mittelalterlichen Kalendarien, ganz, und es ist hier nur die Octav von Andreas verzeichnet.

Machte nun schon die grofse Zahl von Heiligen, welche der Diöcese Cambrai angehört, die Herkunft des Psalteriums aus jener Diöcese wahrscheinlich, so darf als weiteres Moment, welches eine solche Annahme rechtfertigt, die hohe Verehrung, welche die Heiligen Gaugerich und Aubert im Kalendarium geniessen, angeführt werden. Gaugerich hat zwei Feste, seinen Todestag am 14. August mit Octav und seine elevatio am 18. November; Aubert hat seinen Todestag am 18. Dezember elevatio am 24. Januar, beide als festa fori der Todestag geht dem Feste der hl. Lucia vor.

Versuchen wir dann festzustellen, welch' einer religiösen Genossenschaft das Psalterium in Cambrai angehört haben dürfte, so spricht für seinen Gebrauch in einer religiösen Genossenschaft überhaupt der der Allerheiligenlitanei beigefügte Versikel Memor esto congregationis tue, vielleicht auch der der Bitte für die Könige (Domine, salvos fac reges) folgende Vers Salvum fac servum tuum, unter welchem servus dann der Vorsteher der Genossenschaft zu verstehen wäre. Jedenfalls ist dann aber diese Congregation keine Benedictinercongregation gewesen. Allerdings wird das Fest des hochberühmten Ordensstifters am 21. März als festum solemne mit 9 Lectionen gefeiert, und der 11. Juli verzeichnet die translatio S. Benedicti, aber damit ist Benedict abgefunden. Aufserdem würde ein Kalendarium des Benedictinerofficiums nothwendig 12 resp. 4 Lektionen verzeichnen müssen, welche bei uns gänzlich fehlen. Aehnliches wie von den Benedictinern gilt von den neu gegründeten Orden der Franziskaner und Dominikaner. Den Stifter des Predigerordens kennt das Kalendarium nicht einmal; Franziskus ist zwar verzeichnet, aber ohne jede Auszeichnung. Ebenso wenig ist an Cistercienser und Praemonstratenser zu denken: man liest nichts von St. Bernhard oder St. Norbert, nichts von andern Heiligen dieser Orden, und das ist umso auffallender, da der Schauplatz der Thätigkeit dieser Heiligen von dem vermeintlichen Entstehungsorte unsers Psalteriums nicht fernliegt. Bernard hat auch in Cambrai eine reiche Thätigkeit entfaltet. Er gründete dort die Abtei Vaucelle mit 12 Ordensbrüdern, nach 20 Jahren zählte das Kloster schon 240 Mönche. Sein Aufenthalt in Cambrai und Valenciennes wurde durch Wunder verherrlicht, enge befreundet war er mit den Bischöfen Nicolaus von Chièvres von Cambrai und Alvise von Arras. Mehr als zwanzig Klöster seiner Regel

[27]) Act. SS. ad III. Julii. p. 632. Nilles »Kalendarium Manuale utriusque ecclesiae orientalis et occidentalis«. I. p. 296. cf. Martène et Durand. Thesaurus novus anecdotor. t. III. p. 1592: Fragmentum veteris calendarii ex. ms. Corbejensi, daselbst p. 1596: Antiquum Calendarium Corbeiense. p. 1607, 1608: Antiquum Calendarium ex ms. Lyrensis monasterii.

[28]) Vgl. »Fragmentum veteris calendarii ex. ms. Corbeiensi et Antiquum Calendarium Corbejense ex. Ms. Codico Corbejensi bei Martene & Durand. Theraurus novus anecdotorum. tom. III. p. 1592, 1596 und Antiquum Calendarium ex. Ms. Lyrensis monasterii daselbst. p. 1607, 1608.

wurden dann während des XII. und der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. in den Diöcesen Cambrai, Arras und Tournai gegründet.[29]) Dagegen lenken die Feste des hl. Augustinus die Aufmerksamkeit auf sich. Nicht blos das Hauptfest am 28. August selbst ist als festum fori eingetragen, sondern auch seine Octav am 4. September und ebenso die translatio am 11. Oktober. Man darf daher der Annahme zuneigen, das Buch habe ursprünglich Chorherren gehört, welche die sogenannte Regel des hl. Augustin zu Grunde legten. Wir denken dabei an das Kloster des hl. Aubert zu Cambrai. In dieser Abtei, ursprünglich St. Peter genannt, begrub Bischof Gerard 1015 den Leib des hl. Aubert, 1066 stellte Bischof Litbert an Stelle der bisherigen Säcularkanoniker dort Regularkanoniker an, welche nach der Regel des hl. Augustin lebten.[30]) Der gröfste Schatz der Kirche blieb der Leib des hl. Aubert, welcher in einem kunstvoll gearbeiteten Schreine aufbewahrt wurde. Aufserdem besafs die Kirche das Haupt des hl. Honorat, zwei Häupter von Jungfrauen aus der Gesellschaft der hl. Ursula, Reliquien von Gaugerich, Hubert, Nicasius, Landelin, Bischof Arnulf, Christoforus, Theodor und Pantaleon, alles Heilige, welche auch unser Kalendarium kennt. So erklärt sich dann genügend die hohe Verehrung, welche den Heiligen Gaugerich, Aubert und Augustin im Kalendarium erwiesen wird: Gaugerich ist recht eigentlich der Heilige von Cambrai, wie Vedastus der von Arras ist;[31]) Aubert ist Patron der Klosterkirche; Augustin gilt als Ordensstifter. Die frühere Vereinigung der beiden Diöcesen Cambrai und Arras bis zur Zeit Urbans II., da auf dem Concil zu Clermont Arras von Cambrai losgetrennt wurde und in Lambert von Guisnes seinen ersten Bischof wieder erhielt,[32]) erklärt defsgleichen die Erwähnung der vielen Heiligen von Arras und Umgegend im Kalendarium.

D.

Um die Entstehungszeit des Psalteriums festzustellen, sind wir, da bestimmte Angaben darüber fehlen, auf den Stil der Miniaturen und den Charakter der Schrift als Erkennungszeichen hingewiesen. Die Eintragung des Festes des hl. Petrus Martyr (†1252) in das Kalendarium gestattet als frühesten Termin der Entstehung den Anfang der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh.

Die malerische Ausstattung des Psalteriums ist eine ziemlich reiche. Die reichste Ausstattung erhielten die Initialen derjenigen Psalmen, welche den Anfang des Matutinum an den sieben Tagen der Woche und den Anfang der Vespern im römischen Officium bilden. Der Buchstabenkörper, ca. 6 *cm* hoch, 5 *cm* breit, ist als Grundlage für eine bildliche Darstellung verwendet und verläuft in Rankenwerk, welches sich längs der linken Seite des Textes hinzieht, ihn oben und unten umschliefst und auch rechts von unten her sich aufrichtet. Leider fehlen von diesen Matutinalinitialen wie sie im Gegensatz zu den gewöhnlichen Psalm- und Versinitialen genannt seien, die Initialen der Psalmen 38, 52, 68 und 97; vorhanden sind nur die Initialen zu Ps. 1, 26, 80 und 109 (Vergl. Abb. 1—4.)

Die übrigen Psalmen haben kleinere Initialen erhalten, bei welchen der Buchstabenkörper jedoch nur ornamentalen Schmuck zeigt. „Einige wie das J haben die Form geflügelter Drachen, die sich dann aber wieder in ein Pflanzenornament auflösen; die meisten indefs zeigen die gewöhnliche, leicht erkennbare Form gothischer Majuskeln innerhalb einer quadratischen oder viereckigen Umrahmung, an deren zwei nach aufsen gekehrten Ecken die vielverschlungenen Randverzierungen ansetzen. Das Innere füllt entweder eine kunstvolle Verschlingung von Ranken- und Pflanzenwerk, oder eine phantastische Thiergestalt, die sich aber wieder in ein Pflanzenornament auflöst." „Die Farben sind, dem mittelalterlichen Geschmack entsprechend, durchweg frisch, kräftig, satt und haben an ihrer ursprünglichen Frische und Pracht noch nichts verloren. Vorwiegend sind Blau und Roth in verschiedenen Abstufungen, besonders aber Gold verwendet, welches, auf einen Kreidegrund in dünnen Plättchen aufgetragen und später polirt worden ist, so dafs es noch jetzt in seiner ganzen Pracht uns entgegenstrahlt. Zur Vermittlung der Uebergänge oder zur Einfassung und Abgrenzung der Hauptfarben dienen schwarze und weisse Linien, auch feine Goldstreifen in schwarzer Einfassung. Auf den blauen oder braunrothen

[29]) Le Glay »Cameracum Christianum«, p. XXXIII.

[30]) Le Glay »Cameracum«. p. 260—264. Rayssius. »Hierogazophylacium«. pag. 80.

[31]) Le Glay »Cameracum«. p. VIII.

[32]) Le Glay »Cameracum«. p. XXX.

Grundfarben der Buchstaben sind zumeist weifse Linien- und Rankenverschlingungen, Pünktchen, Augen u. drgl. aufserordentlich fein und sauber aufgetragen. Die Blätter des Ornaments sind nicht immer streng naturalistisch behandelt, sondern je nach Bedürfnifs auch blau, roth u. drgl. kolorirt.“[33])

Auch jeder einzelne Psalmvers hat eine Initiale in blauer oder goldener Farbe abwechselnd, welche von einem Geflecht filigranartig feiner Ranken in rother oder blauer Farbe umzogen wird.

Die vom Texte nicht ausgefüllten Zeilen der Verse haben mannigfaltige, sehr einfache Ornamentmuster in Gold und Blau oder in Roth und Blau erhalten.

Die Eintheilung des Psalteriums durch Hervorhebung der Matutinalanfänge ist jene, welche in Italien und Frankreich bis zum Ende des Mittelalters mafsgebend war, während irische Psalterien die Dreitheilung aufweisen, indem je 50 Psalmen einer Abtheilung zugewiesen wurden.[34]) Auch im XIII. und XIV. Jahrh. blieb diese Achttheilung in Frankreich und erhielt sich bis ins XV. hinein, während in England und Deutschland seit dem XII. die Dreitheilung sich zur Achttheilung hinzugesellte und demgemäfs auch Ps. 51 und 101 reicheren Initialschmuck aufweisen.[35])

Für den in diesen Initialen anzubringenden Bilderschmuck bildete sich dann im Laufe der Zeit ein gewisses Schema aus, welches mit geringen Abweichungen eingehalten wurde. Goldschmidt verzeichnet folgende Darstellungen: Ps. 1: David mit Psalter oder Harfe, zuweilen auch noch seine Musiker, oder sein Kampf mit Goliath. Ps. 26: David knieend oder stehend und Christo oder der Hand Gottes zugewendet zeigt auf sein Auge, zuweilen auch die Salbung Davids zum Könige. Ps. 38: David allein oder vor Christus stehend zeigt auf seine Zunge oder seinen Mund oder geht mit einem Wanderstabe. Ps. 52: Ein Narr, meist halbnackt, mit einer Keule in der Hand und in ein Brod beifsend, zuweilen daneben David. Ps 68: David bis zur Hüfte im Wasser stehend, erhebt seine Hände flehend zu Gott. Ps. 80: David spielt mit Hämmern an einer Reihe Glocken. Ps. 97: Mönche singen vor einem Betpulte. Ps. 109: Christus thront zur Rechten Gottes des Vaters, über beiden meistens die Taube des hl. Geistes. Die Bilder stehen stets in direkter Beziehung zum Wortlaute des ersten Verses ihres Psalmes.[36])

Mit diesem Schema stimmt unser Psalterium, soweit sich feststellen läfst, überein. Bei Ps. 1 sieht man in zwei Szenen David die Harfe spielend und Davids Kampf mit Goliath (Abb. 1), Ps. 26 bietet die Salbung Davids durch Samuel (Abb. 2), bei Ps. 80 spielt David mit Glocken (Abb. 3), und Ps. 109 zeigt die Trinität (Abb. 4). Was für Szenen die beiden fehlenden Initialen enthalten haben, läfst sich schwer sagen oder vermuthen, da auch in Frankreich für diese Szenen oft mehrere Vorbilder vorhanden waren, da den vorhandenen zuweilen einzelne Elemente zum Schmuck einer neuen Handschrift entlehnt wurden, andere aber auch neu hinzuerfunden wurden.[37]) So notirt Fleury aus einem Psalterium und Hymnarium des XIV. Jahrh., welches aus Notre-Dame in Laon stammt, folgende Miniaturen: Ps. 1: David die Harfe spielend; Ps. 26: David vom Herrn unterrichtet; Ps. 68: David wird vom Herrn aus dem Wasser gezogen; Ps. 80: David schlägt mit Hämmern an drei Glocken; Ps. 97: Drei Leviten singen aus einem Psalmbuche; Ps. 109: Trinität.[38]) Es sind fast dieselben Darstellungen wie bei uns,[39]) und ich

[33]) Dittrich in seinem Eingangs genannten Aufsatz S. 6.

[34]) Vergl. Goldschmidt »Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur des XII. Jahrh.« S. 2, 3.

[35]) Vergl. bei James »A descriptive Catalogue of the manuscriptes in the Fitzwilliam Museum with introduction and indices by Montague Rhodes James, Litt. D. Cambridge 1895«), das Psalterium Nr. 14 des XV. Jahrh. französischer Provenienz.

[36]) Goldschmidt. S. 18.

[37]) Goldschmidt. S. 21.

[38]) »Les manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Laon.« tom. II. p. 41—43.

[39]) Ganz anders ist dagegen das Schema in englischen Psalterien. So notirt Montague Rhodes Jones aus einem Psalter von 1260—1270 im Fitzwilliam-Museum (Nr. 12) folgende Initialen: Ps. 1: Christus mit vollem Angesicht zum Beschauer gewendet sitzt, in der Linken einen Kelch haltend, mit der Rechten segnend, eine Wolke verbirgt seine Füfse. Ps. 26, 38, 51: Ornamentirte Buchstaben. Ps. 52: David und Goliath. Ps. 68: Ornamentirter Buchstabe, unten greift David einen Löwen an. Ps. 101: Ein Abt kniet vor einen Altar, hinter ihm ein Mönch mit einem Buche. Ps. 109: Christus thronend und mit der Rechten segnend, in der Linken ein Buch haltend. cf. A descriptive catalogue etc. p. 22, 23.

möchte vermuthen, das Schema wird auch bei den in unserm Psalterium fehlenden Initialen eingehalten worden sein. Der Illuminator des Psalteriums verräth, wie eine genauere Betrachtung der Illustrationen zeigt, zwar grofse technische Fertigkeiten, indessen hat er auch sonst nach der Schablone gearbeitet, auch in kleineren Stücken; es läfst sich daher nicht annehmen, dafs er neue Sujets selbständig an Stelle alter Vorlagen gesetzt hätte; es fehlt ihm an Erfindungsgabe. Dann läfst sich aber auch vielleicht erklären, warum die vier Initialen in unserm Psalterium fehlen. Die Blätter sind mit einem scharfen Messer hinausgeschnitten, nicht etwa herausgerissen, — man sieht seine Spuren noch auf Blatt 73 und 121 —, und es war kein Dieb, welcher die Initialen etwa aus sträflicher Kunstliebhaberei herausschnitt, denn dann hätte er sich die übrigen vier auch angeeignet: Das heilige Buch sollte vielmehr von anstöfsigen Darstellungen gereinigt werden.[40]) David, wie er gegen Christus die Zunge ausstreckt, — so konnte die Szene bei Ps. 38 mifsdeutet werden —, ein halbnackter Narr oder ein Narr auf einem Steckenpferde, der nackte David im Wasser erschienen späteren Zeiten, welche sich die Naivetät des Mittelalters nicht bewahrt hatten, als ungebührlich, und zu ähnlichen Gedanken mochten auch die singenden Mönche des Ps. 97, bei denen vielleicht auch der Humor des Mittelalters den Pinsel des Malers geführt hatte, Anlafs gegeben haben. An Humor hat es dem Illuminator unseres Psalteriums nicht gefehlt, wenn er sich auch jetzt nur noch sehr schüchtern zu erkennen gibt.[41])

Gerade in den Matutinalinitialen tritt der fortgeschrittenere Stil der Minaturen schärfer hervor. Eine solche Umwandlung im Stil der Miniaturen vollzog sich durch den Einflufs des Spitzbogenstils in Frankreich seit den ersten Jahrzehnten des XIII. Jahrh. Labarte[42]) schildert diese Umwandlung, indem er folgende Momente hervorhebt.

Charakteristisch für den neuen Stil ist die Korrektheit und Festigkeit der Zeichnung und die Anmuth und Feinheit der Ausführung. Der Kontour ist mit grofser Sicherheit und viel

[40]) Dafs vielfach mittelalterliche Miniaturen aus diesem Grunde vernichtet wurden, weist der Aufsatz Didron's »Manuscrits et Miniatures« in seinen »Annales Archéologiques«. T. II. p. 222 nach.

[41]) Einzelne Schnörkel am Anfange der letzten Versinitiale auf einer Seite laufen in abenteuerliche und schelmisch drein blickende Thierköpfe aus. In der zweiten Hälfte des Buches haben einzelne der Füllungen der leeren Verszeilen verzweifelte Aehnlichkeit mit einem Schweinskopfe auf einer Schüssel, ob absichtlich?

[42]) »Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la renaissance«. T. III. u. IV. p. 152.

Zum Vergleiche wurden übrigens noch folgende Werke herangezogen, die ich auf der Kgl. Universitätsbibliothek zu Strafsburg und im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin eingesehen habe:

»Les Miniatures des Manuscrits de la bibliothèque de Cambrai.« Texte et Planches par à Durieux. (Cambrai o. J.)

Lecoy de la Marche »Les manuscrits et la miniature«. (Paris o. J.)

Ferdinand Denis »Histoire de l'ornementation des manuscrits«. (Paris 1880.)

»Le moyen Age et la Renaissance, histoire des moeurs et usages, du commerce et de l'industrie, des sciences, des arts, des littératures et des beaux-arts en Europe« par Paul Lacroix et Ferdinand Seré. (1849.) (Hierin besonders die zusammenfassenden Aufsätze von Champollion-Figeac »Manuscrits et Miniatures des Manuscrits«.)

Louandre »Les arts somptuaires. Histoire du coutume et de l'ameublement et des arts et industries, qui s'y rattachent sous la direction de Hangard-Mangé, dessins de CCus Ciappori.« t. II. (Paris 1858.)

»The art of illuminating as practised in Europe from the earliest times. Illustrated by borders, initial letters and alphabets, selected and chromolitographed by W. R. Tymms. With an essay and instructions by M. D. Wyatt, architect. (London 1860.)

»Illuminated manuscripts in classical and mediaeval times, their art and their technique« by J. Henry Middleton. (Cambridge 1892.)

»A descriptive Catalogue of the manuscripts in the Fitzwilliam Museum with introduction and indices« by Montague Rhodes James, Litt. D. (Cambridge 1895.)

»Illuminated Ornaments selected from manuscripts and early pointed books from the sixth to the seventeenth centuries«. Drawn and engraved by Henry Shaw F. S. A. (London 1833.)

»Kunstvolle Miniaturen und Initialen aus Handschriften des IV. bis XVI. Jahrh.« mit besonderer Berücksichtigung der in der Hof- und Staatsbibliothek zu München befindlichen Manuskripte von L. von Kobell. (München o. J.)

»Early Drawing and Illuminations. An Introduction to the study of illustrated manuscripts with an dictionary of subjects in the British Museum« by Walter de Gray Birch, F. R. S. L. and Henry Janner. (London 1879.)

Fleury »Les Manuscrits à Miniatures de la bibliothèque de Soissons«. (Paris 1865).

Fleury »Les Manuscrits à Miniatures de la bibliothèque de Laon. (Laon 1863) und dazu das Referat von Jules Corblet in der »Revue de l'art chrétien«. Recueil mensual d'archéologie religieuse dirigé par M. L'abbé J. Corblet. Huitième année. Arras. (Paris 1864.) p. 57—74.

Geschick mit der Feder gezogen. Die Zeichnung ist aber oft trocken, die Gestalten sind im Allgemeinen schlank und gereckt, ohne jedoch naive Wahrheit zu entbehren. Die Erneuerung der Kunst ging aus dem Studium der Natur hervor. Wenngleich die Köpfe nur mit Federstrichen ausgeführt sind, fehlt ihnen doch nicht der Ausdruck. Die Kleidung besitzt allerdings nicht den schönen Schwung der antiken Gewänder, aber die Falten, welche mehr als in der vorhergehenden Periode hervorgehoben werden, sind der Natur abgesehen und in graziöser Weise und mit Schwung geordnet. Dagegen fehlt den Miniaturen dieser Zeit jegliche Modellirung durch das Kolorit. Sobald die Kontouren mit der Feder gezogen sind, werden sie mit dünner Tinte von durchleuchtender Farbe gefüllt, und der Künstler deutet dann in diesem Grunde nur noch einige Details wie den Wurf der Kleider mit grofser Zartheit an. Das Inkarnat bleibt oft unkolorirt und wird einfach durch den gelblichen Ton des Pergaments wiedergegeben, oder auch es erhält eine einförmige weifsliche Färbung, und nur auf den Wangen wird zuweilen noch ein lebhafterer Farbenton beigefügt. Man findet also in diesen Illustrationen nur Zeichnungen, die allerdings geschickt, aber ganz einfach illuminirt sind. Die ungemischten Farben sind oft hart: Das grelle Blau und das Zinnoberroth herrschen vor. Der Kontour bleibt immer durchsichtig, selbst in den am meisten mit Farbe bedeckten Parthieen. Störend wirkt ebenso wie in den früheren Miniaturmalereien der Mangel an Proportion in der Darstellung von Personen und Monumenten, auch die Perspektive bleibt mangelhaft.

Im Anfange des XIII. Jahrh. sind die Hintergründe noch von Gold, bald aber machen ihnen farbige Hintergründe den Platz streitig. Diese bilden meistens ein quadratisches Netzwerk von weifser oder einer anderen vom Grunde abstehenden Farbe, in den Maschen des Netzes befinden sich Punkte oder andere kleine Ornamente. Das Gold ist mit grofser Geschicklichkeit einem Stoffe aufgelegt, welcher ihm ein leicht fühlbares Relief gibt. Oft ist es durch feine Ranken belebt, welche mit einer harten Spitze eingekratzt sind. Zuweilen hat dann die Spitze das Metall ganz weggenommen, sodafs der schwarze darunter befindliche Grund hervortritt und dem Ganzen das Aussehen des Niello verleiht.

Die Ornamente erleiden in der neuen Schule eine nicht weniger gewaltige Veränderung wie die Zeichnung der Figuren. An Stelle der breiten gerundeten und wiederholt zurückgekrümmten Blätter, welche sich früher auf dem Rande der Seiten entfalteten, die Grundstriche der Initialen umschlangen und ihren leeren Raum ausfüllten, setzte man jetzt schlanke und lanzettliche Blätter. Die Seiten sind oft mit einer schmalen Borte in Gold oder Farbe gerändert, welche in vielkantigen Anhängseln gleich Zähnen einer Säge endigt; von diesen Anhängseln gehen dann wieder farbige Fäden aus, die sich über die Ränder hinstrecken. Alle diese Ornamente sind so zugespitzt, dafs ihnen Magerkeit zum Vorwurf gemacht werden kann. Die Borten sind zuweilen mit Medaillons ausgestattet, die bildliche Darstellungen einschliefsen. Oft auch sind die Winkel mit bizarren Ungeheuern und komischen Darstellungen ausgestattet.[43]) Anderswo werden die Gegenstände unter gothisch stilisirte Portale als Umrahmung gestellt. Die grofsen Initialen sind nicht mehr blofs goldene oder farbige Buchstaben, sondern dienen als Rahmen für Malereien, die ihren Inhalt dem Texte entnehmen. Die kleineren Initialen in Gold und Farbe ruhen auf einem Grunde von filigranartigen Arabesken, deren Fäden sich zuweilen über die Seite ausbreiten.

Die Miniaturen der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. unterscheiden sich wenig von denen des XIII.; nichts desto weniger bemerkt man aber die Neigung, mehr Ausdruck und bessere Modellirung zu geben. Der Kontour wird nach der Schattenseite hin verstärkt, damit er kräftiger wirkt. Gewisse Farben erhalten hellere Nuancen als in der früheren Zeit; sie sind immer noch von lebhaftem, freien Tone; die Köpfe zeigen eine leichte Modellirung in Braun

[43]) Ganz ebenso charakterisirt Durieux (»Les Miniatures des Manuscrits de la bibliothèque de Cambrai«, p. 44) die Miniaturen dieser Periode: Outre ces médaillons vers la fin du XIIIe siècle et pendant une grande partie du XIVe nous voyons aussi sur les marges les rinceaux s'enrouler en spirales superposées, servant des tiges à des feuilles trilobées, dans lesquelles se cachent ou des oiseaux vrais au point d'en reconnaître l'espèce, ou le monstre aîlé à figure humaine et déjà si connu. De longues plates-bandes, contrastant par leur rigidité avec la souplesse des motifs, que nous venons d'indiquer, servent de théâtre à des scenes souvent allégoriques, où le bouffon, le fantastique et le grottesque luttent sans pervenir à s'effacer l'un l'autre.

die Schatten der Gewänder werden durch tieferen Ton der Lokalfarbe erzielt. Filigranartige Zweige mit kleinen Blättchen von Gold nach Art der Kleeblätter gehen vom Mittelpunkte der Buchstaben aus und verbreiten sich über den Rand hin. Diese Art der Ornamentation wurde dann ganz allgemein im XIV. Jahrh. Nach den Niederlanden kam diese französische Technik in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. Zum Beweise dafür nennt Labarte mehrere Manuskripte der Bibliothek von Cambrai.

Vergleichen wir mit dieser Schilderung Labarte's die Miniaturen unseres Psalteriums, so treten Aehnlichkeiten und Unterschiede deutlich hervor. Ausgezeichnet fein ist auch bei uns der Kontour und mit einer gewissen Lebenswahrheit gezeichnet. Die Köpfchen sind reizend zart. Die Kleidung ist ruhig und ziemlich richtig im Faltenwurf wiedergegeben. Die Fleischtheile sind mit weifser Farbe ausgetuscht, einzelne Theile, Wangen, Lippen, erhalten hier und da rothe Färbung. Die Farben sind lebhaft, aber, worauf schon Dittrich aufmerksam machte, gut und harmonisch zusammengestellt. So trägt in der ersten Initiale der harfespielende David ein blaues Untergewand und einen grauen Mantel. In der unteren Szene hat David ein blaues Gewand, Goliath ein blaugraues Kleid mit rothem Obergewand und einen rothen Schild. In der Initiale des Psalmes Dominus illuminatio mea ist das Untergewand Davids braunroth, der blaue Mantel darüber ist innen hellroth gefüttert, Samuel trägt ein blaues Gewand mit braunrothem Mantel, das Oelgefäfs, welches er über David ausgiefst, ist hellgrün. In dem Trinitätsbilde des Psalmes 109 bemerkt man ebenfalls den Wechsel der Farbe in der Gewandung. Das die bildlichen Szenen einschliefsende Blatt- und Arabeskenwerk trägt zur Harmonie des Gesammteindruckes mit bei. Der alte Goldgrund ist bei uns noch festgehalten, er ist aber ungemustert. Wir finden bei uns die charakteristischen Ranken mit Sägezähnen, welche z. B. auf Abb. 2 und 3 recht nüchtern wirken. Der Miniator hat dann durch Anwendung von etwas tiefer getönter Farbe bereits den Versuch gemacht, etwas schärfere Modellirung besonders bei den Gewändern zu erzielen. Sehr glückliche Effekte erzielte er in dieser Hinsicht aber in der Ausstattung des Buchstabenkörpers selbst. Man vergleiche das D des Psalmes Dominus illuminatio mea.

Durieux in seinem Werke über die Miniaturen zu Cambrai citirt unter Nr. 145 ein missale ad usum S. Gaugerici Cameracensis in Folio aus dem XIV. Jahrh., welches Randleisten mit Droleries aufweist (avec créatures fantastiques, mi-homme, mi-bête), und nennt auch sonst mehrere andere Missalien des XIII. und XIV. Jahrh., während an Psalterien jener Zeit die Cambraier Bibliothek arm zu sein scheint. Unter den Proben, welche Durieux mittheilt, sind unserm Psalterium am ähnlichsten die aus Nr. 184 und 185. Nr. 184 ist ein liber evangeliorum v. J. 1266 in 4°; Nr. 185, ebenfalls v. J. 1266 enthält epistolae etc. in 4°; beide, dem Metropolitankapitel von Cambrai gehörig, sind nach Durieux die schönsten Manuskripte, welche aus dem XIII. Jahrh. in Cambrai vorhanden sind. Grofse Aehnlichkeit weist nach der auf Taf. 8 gebotenen Probe auch eine biblia sacra in Grofsfolio aus dem XIV. Jahrh. auf (Nr. 327). Die daraus mitgetheilte Randleiste erstreckt sich beinahe über alle vier Ränder der Seite und läfst nur auf dem oberen Rande einen kleinen Raum frei. Das Geranke weist die für jene Zeit charakteristischen stumpfen Sägezähne auf, der Buchstabenkörper ist mit Rankenwerk gefüllt, das in Thierköpfe ausläuft, rechts oben sieht man ein geflügeltes Thier mit gekröntem Kopfe, im Geäste Vögel, unten die für jene Zeit ebenfalls charakteristische Hasenjagd, darüber noch eine kleine Kampfszene. Man vergleiche damit unsere Abb. 1. In den Manuskripten 184 und 185 von Cambrai finden sich aufserdem wie in unserm Psalterium die kleinen runden dreitheiligen Blättchen (Kleeblatt), Bandverschlingungen und die Verzierung des Buchstabenkörpers durch lappenartige Füllungen. Fleury macht in seinem Werke über die Manuskripte von Soissons dabei darauf aufmerksam, dafs diese Lappen, welche den Leib des Buchstabens gliedern und beleben, im XIII. Jahrh. eckig und zerknittert sind, während im XII. Jahrh. ihr Kontour fast immer rund und bogig ist und sich in die Länge hinzieht.[44] Fleury betrachtet dieses Merkmal für wichtiger zur Erkenntnifs der Entstehungszeit der Manuskripte als alle Kennzeichen, welche die Paläographie bietet. Lehrreich ist in dieser Hinsicht in unserm Psalterium das D des 26. Psalms. Der Grund des Buch-

[44]) »Les manuscrits etc. de Soissons«, p. 76.

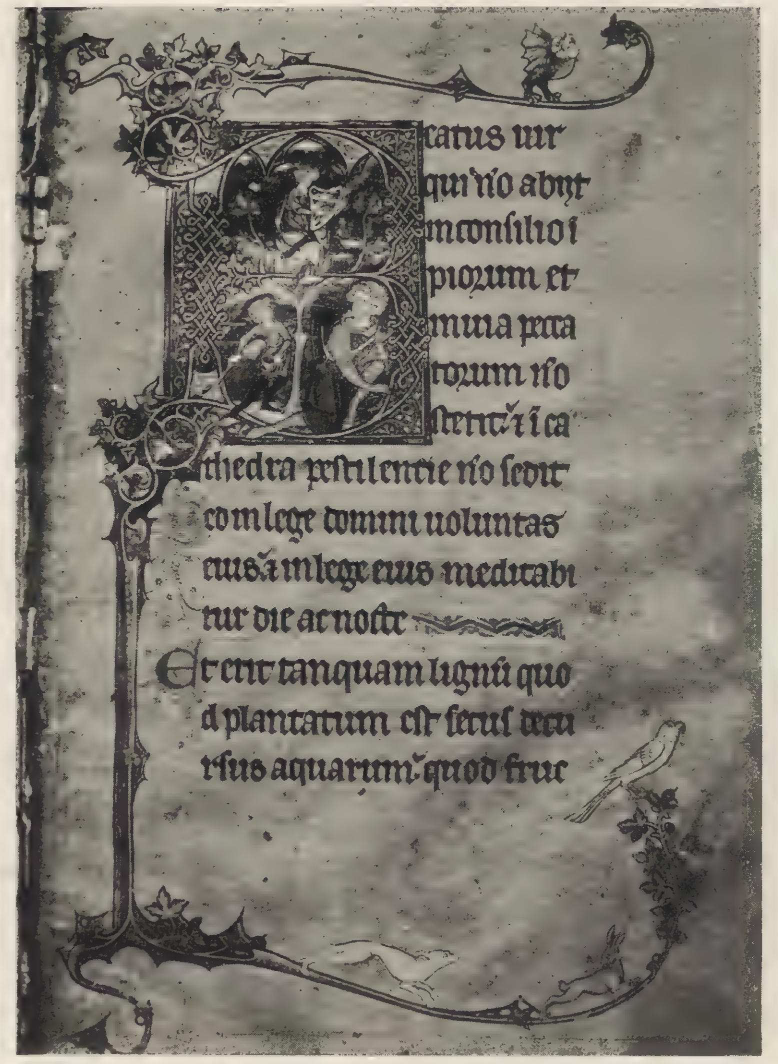
stabenkörpers ist tiefblau. In den Bogen hinein ist nun in lichterer Farbe ein Lappen gelegt, welcher zumeist der äufseren Randung folgt, aber zunächst oben und unten sich einschnürt, eine Strecke lang wieder der Rundung folgt, dann aber in der Mitte des ganzen Bogens von oben und unten her wieder eingeschnürt wird, sodafs hier eine Art Ballen entsteht. Dadurch, dafs der äufsere Rand des Lappens mit äufserst zierlichen weifsen Zähnchen versehen ist, dafs die lichtblaue Farbe sich nach innen zu mehr und mehr vertieft und auch der innere Rand des Lappens durch kleine weifse Kreise geziert ist, erhält das an sich so einfache Motiv aufserordentlich viel Leben und Anmuth. Aehnlich ist der senkrechte Strich des D verziert: auch hier sieht man dieselben Einschnürungen der Lappen oben und unten. Zwischen beide tritt dann ein neues dekoratives Motiv in Gestalt eines zusammengedrehten Strickes. Ganz ähnliche Verzierungen zeigen die Initialen E und D der Psalmen 80 und 109 und viele der kleineren Psalminitialen.

Auch die von Fleury in seinen Werken über die Bibliotheken zu Laon und Soissons mitgetheilten Proben bieten eine Handhabe zur Bestimmung der Entstehungszeit unseres Psalteriums. Die Miniaturen der Manuskripte Nr. 88 und 391 zu Laon, Kommentare des hl. Thomas von Aquin zum Lucas- und Johannesevangelium und ein Traktat über das kanonische Recht, aus Cuissy stammend, (XIII. bis XIV. Jahrh.) zeigen alle Eigenheiten der Miniaturen unseres Psalteriums Die grossen Initialbuchstaben haben Ranken mit Sägezähnen, die Füllung der Buchstaben geschieht durch rundlich gewundenes Ranken- und Blattwerk, das zuweilen in kleine Thierköpfe ausläuft, in den Droleries erscheint häufig die Hasenjagd, genau so wie bei uns krümmt sich der untere Ausläufer des Rankenwerks am rechten Ende nach oben hin und läfst auf der Spitze Platz für einen Vogel, der aus voller Kehle sein Lied singt. Die Jagdszenen sind nach Fleury charakteristisch für Manuskripte des XIV. Jahrh.[45]) Manuskript Nr. 12, Psalterium und Hymnarium aus dem XIV. Jahrh., aus Notre-Dame in Laon stammend, zeigt besonders in der feinen Verzierung des Buchstabenkörpers mittelst Federzeichnung grofse Aehnlichkeit mit unserm Manuskripte. Die Uebereinstimmung der Szenen in den Matutinalinitialen mit den unsrigen wurde schon hervorgehoben, bemerkt sei nur noch, dafs diese Uebereinstimmung sich selbst auf Einzelheiten erstreckt. So wendet sich David auf den beiden Bildern, wo er die Harfe spielt und von Gott belehrt wird, nach links und schlägt das linke Bein über das rechte Knie (Vergl. Initiale des Ps. 1 und 80). Ein genauerer Vergleich beider Darstellungen berechtigt zu der Annahme, der Miniator habe nach einer Vorlage gearbeitet, welche er mit wenigen durch die verschiedenartige Situation bedingten Abänderungen kopirte, denn das Arrangement des Faltenwurfes und die Stellung der Beine ist beide Male genau dieselbe, obwohl letztere für den das cymbalum schlagenden David ungemein gezwungen ist, wie ein Blick auf die Darstellung lehrt.[46]) Bemerkt sei auch, dafs die Krone, welche David trägt, allemal die französische mit drei Zacken ist.

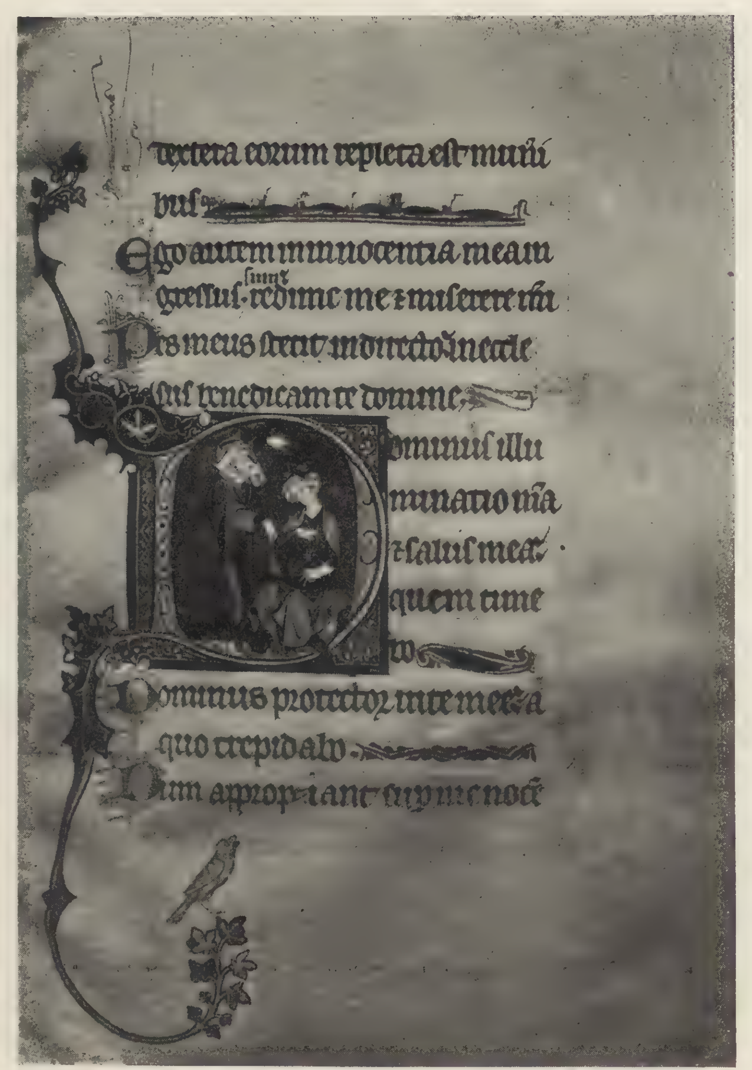
Die Handschriftenabtheilung der Kgl. Bibliothek zu Berlin besitzt ein Missale des XIV. Jahrh. auf Pergament (Ms. theol. lat. fol. 271. membr.), welches nach einem auf der Innenseite des vorderen Holzdeckels gemachten Vermerk aus dem Kloster Prüm in der Eifel stammt. Die bildliche Ausstattung dieses Missale erinnert sehr stark an die Initialen unseres Psalteriums. Auch hier finden wir dasselbe magere, nüchterne Rankenwerk mit Sägezähnen. Gleich die erste Randverzierung (fol. 11a) enthält die beliebte Hasenjagd, und dieses Motiv kehrt dann mannigfach variirt noch sehr oft wieder als Hirschjagd, Rehjagd u. s. w. Beliebt sind bei dem Miniator auch die halb menschlichen halb thierischen Gestalten, welche ihr Analogon in der geflügelten Gestalt auf unserer ersten Initiale finden. Nur ist der Miniator des Prümer Missale in dieser Hinsicht noch weiter gegangen, indem er auch Mönchen und Nonnen einen Thierleib gibt und sie in allerlei Beschäftigungen darstellt, die zuweilen zu ihrem

[45]) »Les Manuscrits . . . de Laon«, t. II. p. 27.

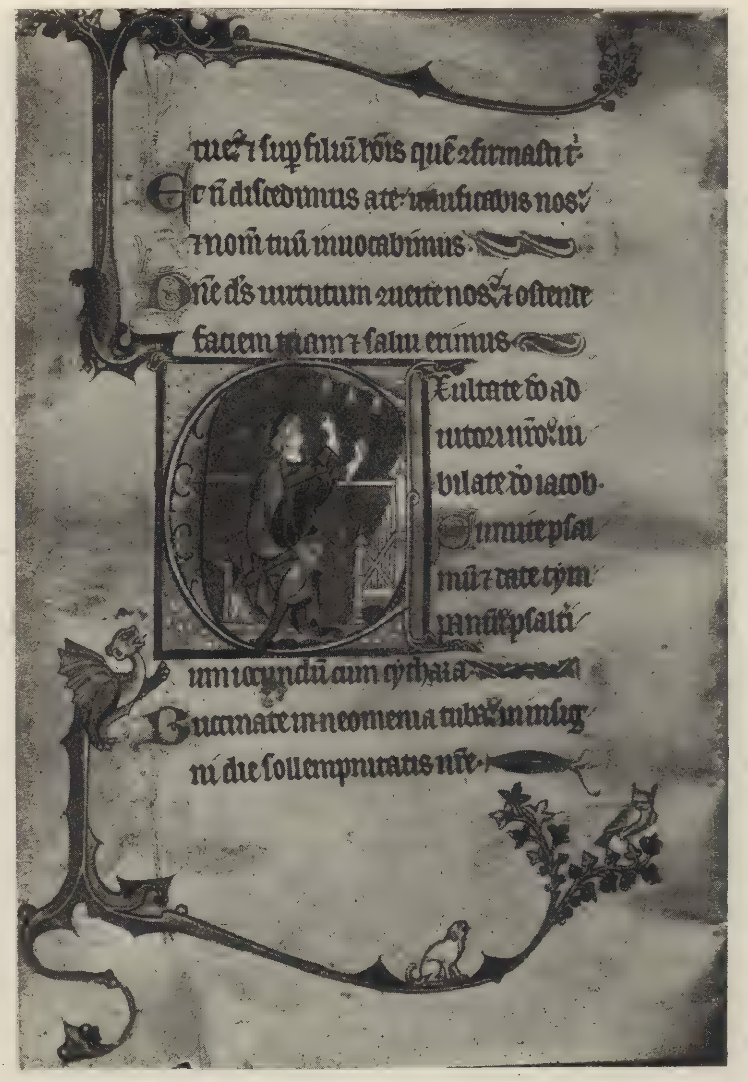
[46]) Eine ebensolche Darstellung des mit Glocken spielenden David finde ich bei Niedling. Bücherornamentik der Miniaturen, Initialen, Alphabete u. s. w. in historischer Darstellung des IX. bis XVIII. Jahrh. umfassend. (Weimar 1888.) Taf. IV Nr. 6 aus dem XIII. und XIV. Jahrh. Die Miniatur ist aus einem Aschaffenburger Codex. Vergl. auch den Geigenspieler vom Hause der Musiker zu Reims bei Essenwein »Kulturhistorischer Bilderatlas«, Taf. LIX, 7.



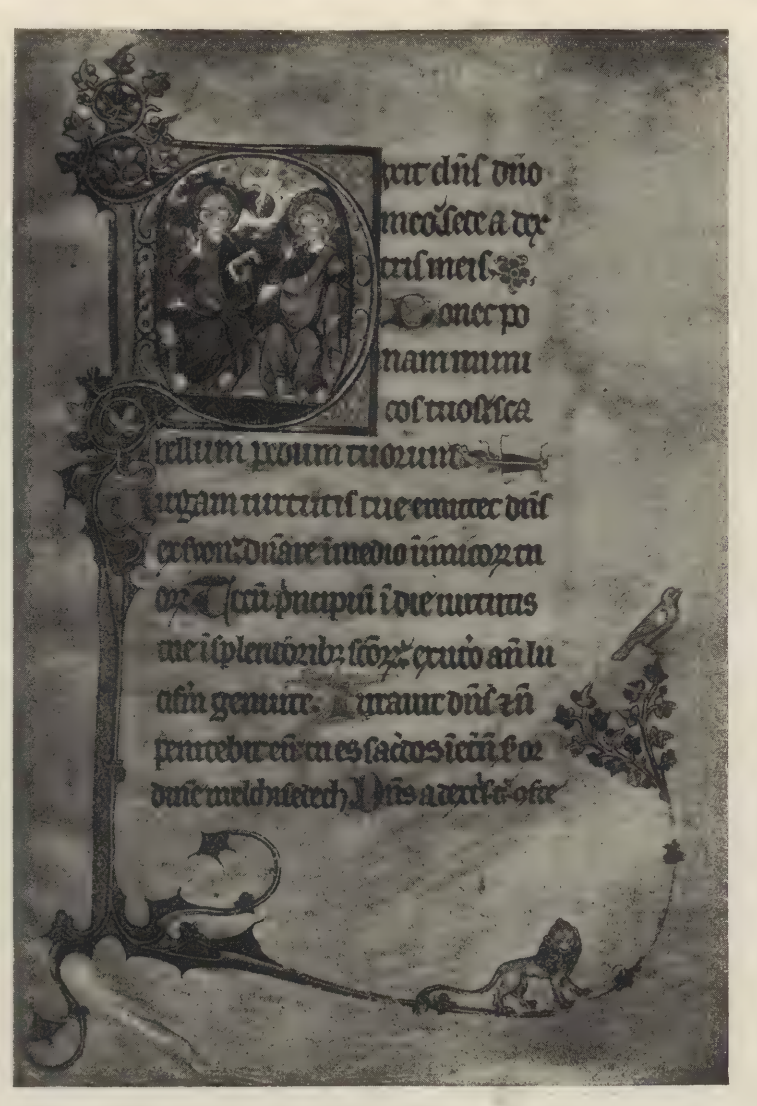
Abbild. 1. Fol. 9a: Initiale B des Ps. 1.



Abbild. 2. Fol. 49a: Initiale D des Ps. 26.



Abbild. 3. Fol. 146b: Initiale E des Ps. 80.



Abbild. 4. Fol. 195a: Initiale D des Ps. 109.

Stande recht wenig passen und sie in etwas bedenklichem Lichte erscheinen lassen. So sieht man auf fol. 30a oben eine Nonne mit Spindel und Wocken, daneben einen Mönch auch mit einer Spindel und einem Gestell zum Garnwickeln, unten wieder einen Mönch mit Spindel und Wocken, welcher einer Nonne vorgeigt. Diese lauscht, wie es scheint, mit Entzücken seiner Musik und streckt die rechte Hand mit einer Geberde des Erstaunens aus. Noch weiter geht in solcher offenbar satirischen Anspielung an unfraglich konkrete Zustände in damaligen Klöstern der Miniator des gleich zu erwähnenden Heiligthumbuches von Origny, welcher auf den Randleisten des seinem Buche einverleibten Kalenders Mönche und Nonnen in so wenig ihrem Stande geziemendem Verkehre zeichnete, dafs ein späterer Besitzer des Buches es für angezeigt hielt, diese Figürchen auszuradiren. Derartige Unarten finden sich freilich in unserm Psalterium nicht, indessen man sieht, wie nahe sich seine Darstellungsweise mit der des Prümer Missale berührt. Auch das Prümer Missale hält ebenso wie unser Psalterium noch an dem alten Goldgrunde für die dem Buchstabenkörper der Initialen eingefügten Szenen fest.

Schliefslich sei für die Feststellung der Entstehungszeit des Psalteriums noch auf das prächtige Heiligthumsbuch der Abtei zu Origny aufmerksam gemacht, welches sich jetzt im Kgl. Kupferstichkabinet zu Berlin befindet.[47]) Es ist für diesen Zweck um so werthvoller, da es einerseits ein reiche Fülle der mannigfaltigsten Miniaturen besitzt, und da andererseits Ort und Zeit seiner Abfassung genau feststeht: es wurde auf Veranlassung der Aebtissin Heloise von Conflans 1312 für das Kloster Origny St. Benoîte bei Laon verfafst und bietet in seinen verschiedenen Theilen ein Leben der hl. Benedicta, ihre Beisetzung zu Origny, die Schicksale der Abtei und deren Aebtissinnen, Nachrichten über das dortige Ceremoniell bei Festprozessionen, Todesfällen u. drgl., ein Kalendarium, ein Reliquienverzeichnifs der Kirche zu Origny, ein officium S. Benedictae und mancherlei andere liturgische Formulare, wie Gebete für das Nonnenkloster, Exorcisationsformeln, Litaneien mit musikalischen Noten. Die malerische Ausstattung des Werkes übertrifft bei weitem die unsers Psalteriums. Worauf es aber hier ankommt, ist der Umstand, dafs sich viele Motive hier wie dort finden. Das Kalendarium des Buches von Origny (Fol. 58a bis 69b), besonders reich mit bildlichem Schmucke bedacht, hat ganz wie bei uns Randleisten, welche von drei Seiten den Text umschliessen; die untere Leiste biegt nach oben um und zeigt auf ihrer Spitze den laut singenden Vogel, welcher mehrere Male durch seine bunten Farben sich als Stieglitz aufweist. Droleries sind sehr zahlreich, gleich das erste Blatt zeigt die auch sonst noch wiederkehrende Hasenjagd. Der ganze Stil der Miniaturen ist dem in unserm Psalterium ähnlich. Die Initialen des in altfranzösischer Sprache verfafsten computus lunae gleichen unsern gewöhnlichen Psalminitialen. Die langen Schnörkel, welche ziemlich planlos wie bei uns vom Buchstabenkörper sich loslösen, sind am Ende mit dreitheiligen Blättchen geschmückt, die aber nicht so sauber wie bei uns gezeichnet sind. Ihre Farben sind roth, blau und gold; die gröfseren ruhen in einer Einfassung von Goldgrund; die kleineren haben selbst einen goldenen Körper. Die Initiale J hat bei uns meistens, nicht immer,[48]) die Gestalt eines Drachen; diese Form kehrt dort auch bei andern Buchstaben wieder, z. B. bei einem S auf Fol. 231. Im Leben der hl. Benedicta sind die Bäume ganz ähnlich wie in unserer Abbildung 1. gezeichnet: Die Blätter wachsen unmittelbar aus dem Stamme heraus und sind über und neben einander reihweise zu einer Baumkrone zusammengestellt. Es war nicht dieselbe Hand, welche beide Bücher gearbeitet hat, aber beide Bücher sind im selben Stile gearbeitet worden.

Auch die kleinen Schnörkel, mit welchen öfters die letzte Versinitiale am Ende einer Seite versehen ist, findet ihr Abbild in jener Periode. Fleury (Manuscrits de Soissons, pag. 84) bildet ein D ab aus Man. 66 der

[47]) Die Bekanntschaft mit diesem Werke verdanke ich der liebenswürdigen Aufmerksamkeit des Herrn Dr. Ludwig Kämmerer, Königlichen Direktorial-Assistenten daselbst, wofür ihm auch an dieser Stelle der verbindlichste Dank gesagt sei. Auch die sorgfältige handschriftliche Arbeit von Sotzmann. Das Heiligthumsbuch der Abtei Origny (le livre du trésor d'Origny), welche den Inhalt des Buches im Einzelnen zergliedert und die Zeit seiner Entstehung nachweist, konnte ich dort einsehen. Die liturgische Bedeutung des Werkes ist meines Wissens noch nicht gewürdigt.

[48]) Das J des Psalmes Judica z. B. füllt seinen Buchstabenkörper mit stilisirtem Blattwerk aus.

Laoner Bibliothek, dem schon genannten Kommentar des hl. Ambrosius zum alten und neuen Testament aus dem XIII. Jahrh. Es hat einen aus wenigen Federstrichen gebildeten Schnörkel, ähnlich denen auf vielen Seiten unsers Psalteriums.

So weist der Stil der Miniaturen unseres Psalteriums auf die Zeit von ca. 1300 hin. In der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. ist die Loslösung von der alten Kunt der romanischen Periode bereits vollständig geworden. Hier dagegen bildet sich der neue Stil erst aus und wir bemerken noch manche Reminiscenzen aus der ältesten Zeit. Die Psalminitialen mit ihren rundlich gewundenen Ranken, mit dem Auslauf des Rankenwerks in Drachenleiber und Drachenköpfe erinnern noch an romanische Formgebung, das Bandwerk weist in noch älterere Zeit zurück. Die planlos und ziemlich nüchtern vom Buchstabenkörper sich loslösenden und nach allen Seiten sich spreizenden kahlen und nur zum Schlusse durch einige kümmerliche Blättchen belebten Ranken verrathen die Verlegenheit des Künstlers, welcher nach einem neuen befriedigenden Arrangement zur Ausstaffirung des Buchstabenkörpers suchte und es doch nicht sogleich fand. Im XV. Jahrh. ist es verschwunden und hat geordneterem Schmucke Platz gemacht. — Andrerseits macht sich denn auch der neue gothische Stil bereits deutlich in unsern Miniaturen bemerklich. Die Blätter, welche zur Belebung des Buchstabenkörpers gebraucht werden, zeigen meistens schon die scharf geschnittenen kantigen Kontouren, wie sie die Gothik liebt. Sie erinnern an das in der gothischen Periode so sehr beliebte, nur noch schärfer und spitziger stilisirte Dornblatt. Der harfespielende David sitzt unter einem aus Spitzbogen gebildeten Baldachin, das Holz seiner Harfe ist durch zwei je in einen Kreis eingeschlossene Dreipässe verziert, die Fufsbank im Trinitätsbilde hat eine gothisch stilisirte Vorderseite. — Unser Psalterium steht auf der Scheide zwischen romanischer und gothischer Periode.

E.

Zu ähnlichen Ergebnissen führt ein Vergleich der Schrift des Psalteriums.

Die Schrift ist die ausgebildete gothische Minuskel. Die Buchstaben sind in ihrer eckigen Gestalt steil neben einander geschrieben und noch nicht allzu sehr mit einander vergittert, wie dies im XV. Jahrh. Sitte war. Anfangs wird man sogar ein Bestreben des Schreibers nicht verkennen können, jeden Buchstaben möglichst getrennt vom nächsten hinzustellen. Später allerdings drängen sich die Buchstaben enger zusammen. Auch n und u werden anfangs im allgemeinen recht gut von einander unterschieden; später, da die Schrift gedrängter und wohl auch etwas flüchtiger wird, verwischen sich die Unterschiede, dann sind auch c und t nicht mehr auseinander gehalten. Ueberhaupt macht die Schrift den Eindruck, dafs es dem Schreiber darum zu thun war, ein recht sauberes und elegantes Werk herzustellen. Daher sind auch Kürzungen im grofsen und ganzen selten; sie werden zumeist nicht ohne besonderen Grund angewendet, nämlich nur dann, wenn es an Raum fehlte. Diese Vorzüge der Schrift vermindern sich je länger desto mehr; im Verlaufe sind auch Schreibfehler und Korrekturen nicht selten.

I-Striche finden sich gleich anfangs, sind aber ziemlich selten und scheinen dann nur da angewendet zu sein, wo das Wort sonst schwer zu lesen wäre, z. B. in ira. Auch findet man die Striche wohl von späterer Hand nachgetragen. Nur das doppelte i, als ij geschrieben, hat gleich von Anfang an die Striche.

Trennungsstriche finden sich anfangs nicht und treten erst später auf.

a hat die charakteristische Form des XIV. Jahrh.[49]), die Konjunktion et die seit dem XIII. Jahrh. übliche Form,[50]) s die fast ausgebildete Minuskelform des XII. Jahrh.; die lange s-Form wird regelmäfsig auch am Ende des Wortes gebraucht; der Buchstabe krümmt sich an seinem unteren Ende bereits etwas. Die Vorsilbe con erscheint in der Form des XIII. Jahrh.[51])

Die Abkürzungen werden gewöhnlich nur durch ein Häkchen angezeigt, nicht durch einen Strich. Dieses Häkchen gilt für fehlendes m oder n, aber auch für jeden anderen fehlenden Buchstaben oder für mehrere fehlende Buchstaben, z. B. auch für fehlendes er. Die Kürzung der Schlufssilbe us im Dativ Pluralis geschieht durch einen herablaufenden Strich,[52]) kommt aber äufserst selten vor, meistens ist das Wort ausgeschrieben.

---

[49]) Wattenbach »Anleitung zur lateinischen Paläographie«. S. 44.
[50]) Das. S. 48.
[51]) Das. S. 71.
[52]) Das. S. 71.

Die Stelle des jetzigen Asteriskus im Psalmverse vertreten zwei rothe Häkchen. Innerhalb der Sätze findet sich als Interpunction entweder ein einfacher Punkt, der oft mit dem Schlusse des Buchstabens verbunden ist, oder ein Punkt und darüber vier Häkchen, ähnlich den Häkchen, welche als Asteriskus dienen. In der ersten Hälfte des Psalteriums sind diese Interpunktionen durch ein nach oben und nach unten geschwungenes Häkchen gemacht.

Ist es auch schwer, mit Bestimmtheit die Schrift als dem XIV. Jahrh. angehörig nachzuweisen, so spricht doch ihre Sauberkeit, das anfängliche Fehlen von Trennungszeichen und i-Strichen, sowie die seltene Anwendung von Abkürzungen entschieden für das XIV. Jahrh.,[53]) und auch innerhalb dieses Zeitraums wäre der Termin möglichst früh anzusetzen.

Soweit führen wir unsere Untersuchung. Kunsthistoriker, welchen der Miniaturenschatz der altfranzösischen Psalterien zu Paris und in Nordfrankreich zur Untersuchung zu Gebote steht, werden vielleicht im Stande sein, noch genauer den Entstehungsort des vorliegenden Psalteriums nachzuweisen. Der »Catalogue Général des Manuscrits des Bibliothèques Publiques de France«[54]) nennt 50 Handschriften aus verschiedenen Jahrhunderten, welche sicher der Abtei St. Aubert zu Cambrai gehört haben. Ein Vergleich dieser Handschriften und ebenso der verschiedenen Psalterien, welche auf den ersten Seiten des Bandes als im Gebrauch an der Cambraier Kirche verzeichnet sind und zum Theil aus dem XIV. Jahrh. stammen, würde die Zugehörigkeit unsers Psalteriums zur Diöcese Cambrai noch sicherer stellen; ebenso würde sich so feststellen lassen, ob und in welchem Zusammenhange das Psalterium wirklich zu dem genannten Kloster St. Aubert steht, denn die diesbezüglichen obigen Ausführungen wollen nur auf den Werth einer einigermafsen begründeten Vermuthung Anspruch machen. Eine solche Untersuchung weiter anzustellen, verbietet sich für den Verfasser bei der weiten Entfernung seines Wohnortes und seinen anderweitigen amtlichen Verpflichtungen. Es genügt ihm, das Manuskript der Braunsberger Klerikalseminars-Bibliothek als ein Werk des beginnenden XIV. Jahrh. und der Diöcese Cambrai zugehörig nachgewiesen zu haben. Künstlerisch schön ausgestattete Manuskripte des XIV. Jahrh. aus Nordfrankreich sind in Deutschland dünn gesäet und auch das Berliner Kupferstichkabinet besitzt nur einige wenige Werke aus jener Zeit. Es erschien daher der Mühe werth, das Interesse der Liturgiker und Kunsthistoriker auf das eigenartige Werk hinzulenken.

Ueber die Möglichkeiten, wie das Werk sich bis in unsere ultima Thule hin verirrt hat, nachzuforschen, lohnt nicht der Mühe. Es gibt deren zu viele. Vielleicht hat erst Joseph von Hohenzollern das Buch auf seinen Reisen erworben und seiner Bibliothek einverleibt. Dafür, dafs es sich im Privatbesitze des Fürstbischofs befunden hat, spricht der dem Buche aufgeprägte Stempel mit den Worten: Ex legato Pr. Ep. Jos. de Hohenzollern, welchen alle Bücher erhielten, die aus dem Nachlasse des Fürstbischofs dem Klerikalseminare zufielen.[55]) Vielleicht ist es schon in älterer Zeit bei irgend einer Gelegenheit nach dem Kloster Oliva, wo Joseph residirte, gekommen und der dortigen Bibliothek eingereiht worden. Der alte auf der Bibliothek des Klerikalseminars zu Braunsberg befindliche Cathalogus Librorum Bibliothecae Monasterii B. M. V. de Oliva von 1749 nennt auf Seite 2 ein Psalterium Davidis juxta translationem veterem cum canticis, womit das vorliegende Psalterium gemeint sein könnte. Die Bemerkung juxta translationem veterem würde sich dabei auf die Beobachtung stützen, dafs der Text von dem jetzt durch Clemens VIII. emendirten Vulgatatext, wie das bei den spätmittelalterlichen Handschriften nicht verwunderlich ist, in manchen kleinen Varianten abweicht. — Auch für unser Psalterium gilt der Satz: Habent sua fata libelli.

Braunsberg.

Jos. Kolberg.
(Subregens am Bischöflich-Ermländischen Priesterseminar und Privatdocent am Kgl. Lyceum Hosianum.)

[53]) Man vergleiche bei Arndt-Tangl (Schrifttafeln zur Erlernung der Lateinischen Paläographie, 3. Aufl.). Tafel 62, eine Handschrift vom Jahre 1282, welche unserer Handschrift sehr ähnlich ist, ebenso Tafel 59 vom Jahre 1218. Nach diesen Vorlagen zu urtheilen wäre der Termin der Entstehung möglichst früh anzusetzen und könnte unbedenklich auch in die letzten Decennien des XIII. Jahrh. zurückverwiesen werden.

[54]) Tome XVII. Cambrai (Paris 1891) p. XIII. introduction. IV. Abbaye de Saint-Aubert.

[55]) cf. »Monumenta Historiae Warmiensis«. Bd. VII. Abt. III. Bd. 3. S. 656. Anm. 2.

Bücherschau.

Die katholische Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild. Dieses von der Allgemeinen Verlagsgesellschaft in München herausgegebene Prachtwerk, welches in dieser Zeitschrift wiederholt eingehend besprochen und warm empfohlen ist, war von vornherein auf 3 Bände berechnet. Der I. Band: „Rom" liegt längst vor. Der II. Band: „Deutschland, die Schweiz, Luxemburg und Oesterreich-Ungarn" hat so eben seinen Abschlufs gefunden mit den Heften 29 und 30, welche den dem heiligen Stuhl unmittelbar unterstellten Jurisdiktionsbezirk der Erzabtei Martinsberg, sowie die kirchliche Verwaltung in Bosnien und Herzegowina, aufserdem die sehr umfassenden Register enthalten, nämlich die Illustrations-, sowie die Personen-, Orts- und Sachverzeichnisse. Diese führen den ungemein reichen Inhalt des glänzenden Werkes vor Augen, welches angesichts der ganz ungewöhnlichen Schwierigkeiten und Unkosten der Redaktion wie dem Verlage als eine höchst verdienstliche Leistung hoch angerechnet werden mufs. Von der Unermüdlichkeit beider Faktoren legt das bereits erschienene I. Heft des III. Bandes Zeugnifs ab, welcher den Titel trägt: Das Wirken der katholischen Kirche auf dem Erdenrund unter besonderer Berücksichtigung der Heidenmissionen. Derselbe soll 20 Lieferungen à 1 Mk. umfassen und 45 Tafelbilder mit 650 Textabbildungen enthalten. Das I. Heft beginnt mit dem allgemeinen Theil, der über die Missionsthätigkeit der Kirche einen Ueberblick geben soll, also über eine Frage von grofser, dazu sehr aktueller Wichtigkeit. Das christliche Alterthum, d. h. die Ausbreitung des Christenthums während desselben wird eingehend geschildert und im Anschlusse daran die Missionsthätigkeit der Orden. Wie sie im Mittelalter ihre Sendboten vorbereitet haben, wird an einzelnen Beispielen dargelegt und über die Erfolge dieser Missionen wird an der Hand mancher bis dahin unbenutzten Urkunden berichtet. Von mehreren um die Ausbreitung des Glaubens besonders verdienten Persönlichkeiten, z. B. den letzten Präfekten der Propaganda werden die Porträts geboten, aufserdem manche Abbildungen von interessanten Denkmälern oder Ereignissen im Missionsbereich. Gerade nach dieser Richtung kann gewifs viel Neues beschafft werden und dafür kommt Alles auf Auswahl wie Ausführung an. Je anschaulicher die missionäre Wirksamkeit der früheren Jahrhunderte illustrirt wird, um so willkommener wird der Bilderschatz sein, zu dem nur scharfe Vorlagen verwendet werden dürfen. Wenn so Wort und Bild sich ergänzen in einheitlicher Durchführung, dann wird endlich ein Werk vorliegen, welches bisher von Vielen vermifst wurde und reichen Segen stiften kann. Also Glückauf! H.

Italienische Architektur-Skizzen (Innenräume). Aufgenommen und gezeichnet von Alexander Schütz. Berlin 1901. Wasmuth. (Preis 8,50 Mk.).

Das italienische Skizzenbuch des in jungen Jahren gestorbenen Architekten Schütz gibt sein Freund Wolffenstein heraus, so wie es aus der Hand des ungemein geschickten Zeichners hervorgegangen ist, also mit allen Mafsangaben, und sonstigen zahlreichen Erklärungen. Auf gerade 100 Seiten, auf denen die eine Aufnahme dicht, aber deutlich geschieden, neben der andern steht, ist eine unglaubliche Fülle von ungemein geschickt ausgewählten und sehr charakteristisch wiedergegebenen Ornamenten zusammengetragen, wie sie in Genua, Vicenza, Verona, Venedig, Bologna, Mantua, Perugia, Florenz, Siena, Rom, Neapel, Pompeji gefunden wurden, in Kirchen, Palästen u. s. w. Manche sind den antiken, vereinzelte den mittelalterlichen Denkmälern entlehnt, bei weitem die meisten denjenigen der Renaissance und des Barocks; Plafonds, Getäfel, Fufsböden, Thüren, Fenster, Gitter, Bildrahmen, Stuhlwerk, Möbel allerlei Art haben die Motive hergegeben, bei deren Auswahl der Zeichner sich als einen für dekorative Zwecke fein geschulten Architekten zu erkennen gibt, so dafs sein Skizzenbuch von seinen Kollegen als ein sehr werthvolles, eigenartiges Vermächtnifs betrachtet und behandelt werden darf. B.

Architektonische Stilproben. Ein Leitfaden. Mit historischem Ueberblick der wichtigsten Baudenkmäler von Max Bischof, Architekt. Mit 101 Abbildungen auf 50 Tafeln. Hiersemann in Leipzig. 1900. (Preis 5 Mk.)

Die Kenntnifs der Architektur und ihrer Entwicklung ist unerläfslich für Jeden, der ein solides Kunsturtheil gewinnen will, und kann nur erworben werden an ihren Denkmälern. Wenn diese in guter Auswahl und in guten Abbildungen geboten werden, ein klarer, korrekter Text an ihrer Hand den Entwicklungsgang darlegt, so ist diese Schule wohl geeignet, das tiefere Verständnifs der Baudenkmäler vorzubereiten. Eine solche Schule liegt hier vor, sie umfafst das Alterthum von der ägyptischen Architektur bis zur altchristlichen und byzantinischen (7 Tafeln), die Architektur des Islam (3 Tafeln), das Mittelalter in seinen zwei grofsen Stilarten (17 Tafeln), die Neuzeit und zwar die verschiedenen Phasen der Renaissance bis zum Rokoko in Italien, Frankreich, Spanien, England, den Niederlanden, endlich Deutschland, zuletzt die Architektur des XIX. Jahrh., der 4 Tafeln gewidmet sind. Da jede Tafel nur 2 Bauten vorführt, so ist der Mafsstab von hinreichender Gröfse, und den 30 erklärenden Textseiten, welche ihnen vorangehen, merkt man den geschulten Baumeister und geschickten Lehrer an, der die zuverlässige Uebersicht über das ganze Gebiet, welche er selbst gewonnen hat, auch Andern mitzutheilen vermag. A.

Berühmte Kunststätten Nr. 1 und 8. Vom alten Rom von Eugen Petersen — Rom in der Renaissance (von Nicolaus V. bis auf Julius II.) von Ernst Steinmann. Verlag von A. E. Seemann, Leipzig 1898—1899.

Zwei von einander ganz unabhängige und doch zu einander gehörige Bände desselben Sammelwerkes, welches überall guter Aufnahme sicher ist: Rom im Alterthum und in der Renaissance. Ganz

verschieden mufsten beide Schilderungen behandelt werden. Das alte Rom wird zunächst nach seiner Lage, in seinen ältesten Gräbern, Befestigungen, Plätzen geschildert, dann folgen mehr, der Chronologie entsprechend, aber doch gruppenweise geordnet, die Baudenkmäler, also die Tempel, Triumphbögen, Triumphsäulen, Theater, Privathäuser, Kaiserpaläste, Thermen, Grabmonumente. Am Schlusse erscheinen die Bildwerke, die in ihren verschiedenen Entwicklungsphasen beschrieben werden, bis zu ihrer letzten Blüthe im hellenistischen Zeitalter. Die Darstellung ist fesselnd und verdankt ihre Anschaulichkeit zum Theil den 120 vorzüglichen Textillustrationen.

Die Glanzzeit der römischen Renaissance behandelt Steinmann in fünf Kapiteln, die mit den Namen der Päpste als der geistigen Beherrscher dieser Kunstperiode bezeichnet werden, ausgenommen das II. Kapitel, welches der römischen Plastik gewidmet ist. Natürlich ist auch die Architektur nicht vernachlässigt, weder die der Kirchen, noch die der Paläste, aber den breitesten Raum nimmt mit Recht die Malerei in Anspruch, namentlich die Reihe der monumentalen Freskencyklen, welche diese Periode beherrschen, von Fiesole bis Raphael. Sie ist ungemein dankbar, aber der Verfasser versteht es auch, ihre Vorzüge auszunutzen durch geistvolle Schilderungen, bei denen die 140 gut ausgewählten und ausgeführten Abbildungen ihn vertrefflich unterstützen. — Wird das mittelalterliche Rom auch einen eigenen Bearbeiter finden? H.

Ein Ausflug in's altchristliche Afrika. Zwanglose Skizzen von Dr. Frz. Wieland. Stuttgart 1900, Verl. von Roth. (Preis 4,20 Mk.)

Das Bestreben, Studien über den altchristlichen Altar zu machen, hat den Verfasser nach Nordafrika geführt, und was er hier nebenbei an alten Denkmälern sah, macht er zum Gegenstand der Beschreibung, nicht in trockenem archäologischen Referat, sondern im lebendigen Bericht, in den er vielerlei historische Reminiszenzen und manche persönliche Erlebnisse einmischt. Zunächst führt ihn der Weg nach Karthago, sodann nach Tunis und Tebessa, von hier kreuz und quer nach Konstantine, endlich in's Algerische. Was er zu schauen bekam, bestand fast nur in Ruinen, wie sie zumeist bereits im VIII. Jahrh. von den Arabern bewirkt waren, aber diese Trümmer reden noch eine gewaltige Sprache und liefern zur Kunstgeschichte die werthvollsten Beiträge. Aquädukte, Triumphbögen, Theater, ganze Strafsenzüge, namentlich aber grofse, reich und mannigfaltig gestaltete Basiliken mit zahlreichen Resten plastischen Bildwerkes erregten seine Aufmerksamkeit, und von den meisten derselben bringt er Grundrisse bezw. photographische Aufnahmen. Von besonderer Wichtigkeit sind die Basiliken von Damus el Karita, Dar el Kur, Tebessa, Annuna, Lambessa, Tigzirt, Tipasa, wo die neunschiffige Anlage äufserst merkwürdig ist neben den eigenartigen Basiliken des hl. Alexander und der hl. Salsa. In die Beschreibung dieser Monumente mengt der Verfasser vielfache lehrreiche Bemerkungen, die den Wunsch wecken, er möchte zu systematischer Bearbeitung seine kostbaren Beobachtungen zusammenfassen. Schnütgen.

Die Madonna. Das Bild der hl. Maria in seiner kunstgeschichtlichen Entwicklung bis zum Ausgang der Renaissance in Italien. Nach dem italienischen Werke von Adolf Venturi bearbeitet von Theodor Schreiber. Mit 6 Tafeln in Heliogravüre und 531 Textabbildungen. J. J. Weber in Leipzig. (Preis geb. 30 Mk., in Pergamentband 36 Mk.)

Das reich illustrirte Werk Venturi's, welches nicht so sehr für den kleineren Kreis der Gelehrten, als vielmehr für den gröfseren der Interessenten bestimmt, weniger die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung, als mancher feinsinnigen Beobachtung in italienischer Zuspitzung bietet, hat in der deutschen Bearbeitung nur spärliche Textänderungen und auch nicht viele bildliche Ergänzungen erfahren. Solche mögen manchen deutschen Lesern erwünscht sein, die in einem illustrirten Werke über die Gottesmutter gerne auch den deutschen Bilderschatz, den gemalten wie den plastischen, berücksichtigt sehen, für dessen Zusammenstellung freilich ein eigenes Buch sich empfehlen dürfte. Bereits im X. Jahrh. hat die deutsche Miniatur und die Elfenbeinplastik angefangen, gerade in dieser Hinsicht selbstständig sich zu entfalten, und welch' glänzende Entwicklungsreihe würde sich darbieten bis in die Zeit der Renaissance! Noch weiter reichen allerdings die bezüglichen Darstellungen in Italien zurück und von den frühesten Katakombengemälden bis zu den Darbietungen am Schlufs der Hochrenaissance ist ein gewaltiger Zeitraum von unvergleichlicher Fruchtbarkeit gerade in Bezug auf dieses Thema, und am ergiebigbarsten zeigt sich auch hier das XV. und XVI. Jahrh. Welche Mannigfaltigkeit der Auffassung selbst bei der Gleichheit des Vorwurfs, welches Aufgebot frommen und künstlerischen Empfindens, welche Meisterschaft in der Handhabung des Pinsels und Meifsels! Welche Belehrung und welchen Genufs bietet daher die Durchsicht der 537 durchweg guten Abbildungen! Verhältnifsmäfsig die meisten gelten dem „heiligen Bild", viele der Geburt, Darstellung, Vermählung, Verkündigung, Heimsuchung, der „Kümmernifs Josephs", der Krippe, Anbetung der drei Könige, der Reinigung, Flucht nach Aegypten, dem Knaben unter den Schriftgelehrten, der Passion, Kreuzabnahme, Himmelfahrt Christi, der Herabkunft des hl. Geistes, endlich der Himmelfahrt Mariens. — Der anregend gehaltene Text sucht die kunstgeschichtliche Entwickelung der einzelnen Szenen darzulegen. — Der Einband ist würdig und gefällig, so dafs auch diesem Anspruch an das Festgeschenk vollkommen genügt ist. S.

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Heft XXVI. Herzogthum Sachsen-Coburg-Gotha. Landrathsamt Ohrdruf. Amtsgerichtsbezirke Ohrdruf, Liebenstein und Zelle. Mit 4 Lichtdrucken und 44 Abbildungen im Texte. Jena 1898. — Heft XXVII. Herzogthum Sachsen-Meiningen. Kreis Sonneberg. Amtsgerichtsbezirke

Sonneberg, Steinach und Schalkau. Mit 1 Lichtdruck und 15 Abbildungen im Texte. Von Prof. Dr. P. Lehfeldt. Jena 1899. Fischer.

Diese beiden Hefte weisen zwar keine sehr hervorragenden Kunstdenkmäler auf, aber in ihnen sind doch alle Stilarten seit der romanischen Periode vertreten, und die von der romanischen Klosterkirche zu Georgenthal übriggebliebenen Architekturtheile zeichnen sich sogar durch sehr charakteristische Formen aus. Dem gothischen Formenkreise gehören mehrere Kirchen und Burgen an, auch verschiedene Epitaphien, Figuren, liturgische Gefäfse, Kleinodien, und der Renaissancestil ist durch zahlreiche Schlösser mit merkwürdigen Portalen, durch Rathhäuser mit Erkern, durch Fachwerkbauten, sowie durch mannigfache Erzeugnisse der Kleinkünste vertreten. Der Gang durch diese Kreise ist daher recht lohnend. Er hat zu den letzten Rundgängen des unermüdlichen, verdienstvollen Verfassers gezählt, der bald nach dem Erscheinen seiner Schrift: »Einführung in die Kunstgeschichte der Thüringischen Staaten« (Jena 1900, Fischer, Preis 5 Mk.), im Juli 1900, seine Laufbahn beendet hat. Als ein schönes Vermächtnifs erscheint diese Schrift, welche die Ergebnisse fast 20jährigen Forschens (die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbez. Koblenz erschienen bereits 1886, die von Roda und Jena 1888) zusammenfafst und an der Hand von 141 Abbildungen einen höchst lehrreichen Ueberblick über die bedeutenderen Werke der Kunst und des Kunstgewerbes in Thüringen und in den anstofsenden Provinzen bietet, um von dem fruchtbaren und eigenartigen Kunstschaffen in diesen alten Kulturbezirken, wo dasselbe seit dem Auftauchen des romanischen Stils keine Unterbrechung erlitten hat, ein anschauliches Bild zu geben. Die Architektur hat hier nicht nur im Mittelalter Triumphe gefeiert, noch mehr, zumal in der spätgothischen Zeit die Stein- und namentlich die Holzplastik, und auch die dekorativen Künste haben sich hier besonders in den verschiedenen Spielarten der Renaissance wohl bewährt. Den Eindruck einer abgerundeten und erfreulichen Erscheinung macht daher der letzte Kursus des leider zu früh geschiedenen Führers, dessen Erbschaft hoffentlich in die richtigen Hände gelangt ist.

Schnütgen.

Hans Gudewerdt. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins von Gustav Brandt. E. A. Seemann, Leipzig, 1898, (Preis geb. 16 Mk.)

Den um die Kunstgeschichte von Schleswig-Holstein hochverdienten Prof. R. Haupt haben seine Urkundenforschungen zuerst auf den Bildschnitzer Hans Gudewerdt aufmerksam gemacht, und so schnell hat das Bild seines künstlerischen Schaffens sich abgerundet, dafs Brandt es zu einer vollständigen Monographie ausgestalten konnte. In Eckernförde wohl um 1600 geboren, erscheint er 1637 im Meisterbuch seiner Heimath, in der er eine grofse Werkstatt unterhielt, und am 12. Februar 1671 hochgeehrt starb. Diesem seinem Lebenslauf ist das I. Kapitel gewidmet, das II. seinen Werken, von denen fast nur kirchliche Ausstattungsgegenstände, namentlich Altäre, sich erhalten haben, obwohl er auch auf dem Profangebiet eine ausgedehnte Thätigkeit entfaltete, z. B. 4 sehr reich ausgeführte Brautwagen für die fürstliche Familie in Gottorp geliefert hat. Mit der künstlerischen Persönlichkeit Gudewerdt's beschäftigt sich das III. Kapitel, welches an der Hand seiner in guten Abbildungen (18 Lichtdrucktafeln und mehrfachen Textillustrationen) vorgeführten Werke seinen Bildungsgang, seine Eigenart, seine Bedeutung festzustellen sucht. Der Nachweis, dafs der Künstler in seiner Heimath die technische Grundlage empfangen, in Belgien sich vervollkommnet, vornehmlich an den Schöpfungen von Rubens sich inspirirt habe, ein sehr tüchtiger Ornamentist, ein noch fähigerer Figurist, ein Barockmeister ersten Ranges geworden sei und dieser sonst mit vielen Mängeln behafteten Stilart einen gewissen Glanz verliehen habe, darf als erbracht bezeichnet, wie überhaupt der umsichtigen Studie volles Lob gezollt werden.

Schnütgen.

Die Dekorationsformen des XIX. Jahrh. von Gustav Ebe. Mit 68 Abbildungen im Text. Leipzig 1900. Wilh. Engelmann. (Preis 15 Mk.)

Bei dem Stilchaos, welches die Kunstschöpfungen des XIX. Jahrh. beherrscht, wie auf dem Gebiete der Architektur, so auf dem der Dekorationsformen, insoweit diese namentlich in den Fassadensystemen, der Ausbildung der Innenräume, der eigentlichen Ornamentik hervortreten, ist es nicht leicht, über dieselben Heerschau zu halten; zu schnell haben die Systeme gewechselt, zu wenig Eigenartiges hat sich aus ihnen ergeben. Trotzdem gelingt es dem Verfasser, die verschiedenen Bestrebungen, wie sie in Frankreich, England, Belgien, Italien und Spanien, namentlich aber in Deutschland sich bemerkbar gemacht haben, zu klassifiziren und auf vier grofse Gesichtspunkte zu vertheilen, von welchen die beiden ersten: Neuklassizismus und Romantik, Neue Schulen auf historischer Grundlage in der ersten Hälfte des Jahrhunderts sich entfalteten, der dritte: Entwickelung der deutschen Kunst unter der Herrschaft der Nationalitätsidee mit der Mitte des Jahrhunderts einsetzt, der letzte: Die Moderne erst mit dem letzten Jahrzehnt beginnt. Zunächst zeigt der Verfasser, wie die antikisirenden Tendenzen in Frankreich den Empirestil zeitigten, in Deutschland die Neuklassik und Romantik, wie aus der letzteren die Neugothik sich entwickelte, im Anschlusse an die Restaurationen der gothischen Baudenkmäler. Wie diese allgemeine Strömung nationale Färbung erhielt durch den Uebergang zur Renaissance, weist der Verfasser der Kürze wegen nur für die deutsche Kunst nach, aber nicht nur für die Architektur, sondern auch für Skulptur und Malerei. Nachdem von dieser Bewegung die historische Stufenleiter von Neuem durchlaufen war, trat die Moderne in die Schranken als vermeintlich neuer Stil, und ihren zum Theil befremdlichen Versuchen geht der Verfasser in den einzelnen Zweigen der Aufsen- und Innenarchitektur, der Möbel, Stoffe u. s. w. nach in freundlicher Gesinnung, aber ohne feste Zustimmung, also mit der Vorsicht, welche für die Beurtheilung des neuen Stiles sich empfehlen mag, wenigstens für jetzt und die allernächste Zukunft. — Für die Darlegung des ganzen Entwickelungsganges der dekora-

tiven Künste im XIX. Jahrh, bewährt der Verfasser sich als einen recht geschickten Führer, der das Anschauungsmaterial gut auszuwählen und zu benutzen versteht. B.

Moderne Kirchen-Malereien. Lief. 3. — Moderne Kirchen-Dekorationen. Lief. 3 u. 4. Beide im Verlag von A. Schroll in Wien erscheinenden, in Bd. XII, Sp. 390/391 bereits besprochenen Lieferungswerke haben einigen Zuwachs erfahren, der bei den figürlichen Malereien in den 14 Stationen von Overbeck besteht. Dafs diese, letzthin durch die Leo-Gesellschaft in kleinem Heft mit Gebetlein von P. Pesch (cf. Bd. XIII, Sp. 192) veröffentlichten, tiefempfundenen Bilder hier in gröfserer Ausgabe vorliegen, ist warm zu begrüfsen — Für die ornamentalen Dekorationen betont der Herausgeber in der „Einbegleitung" „dafs in ihnen das moderne künstlerische Empfinden überall kräftig durchschlage". In Wirklichkeit enthalten sie zumeist ältere Reminiscenzen, von denen einzelne zeichnerisch abgeschwächt und farblich verwässert sind, wie die Wandverzierungen der Kirche St. Ludmilla zu Prag, andere hingegen eine originelle und geschickte Verwendung mittelalterlicher Stoffmotive zeigen, vielleicht „nicht bewufst und gewollt alterthümelnd", aber dennoch den Spuren alter bekannter Stoffmuster nachgehend. Wäre diese sehr verständige Praxis im altehrwürdigen Dom von Fünfkirchen beobachtet worden, so würde das Ergebnifs ein glücklicheres sein, als das hier vorliegende. Selbst in neuen Kirchen, die einen ernsten Stil haben, werden wirklich kenntnifsreiche Maler auf den alten Formenschatz nicht ganz verzichten wollen, auch nicht leicht sich einbilden, ihn durch Umgestaltung verbessern zu können; noch mehr Beachtung wird dieser Schatz verdienen, wenn es sich um die Ausstattung eines alten Baudenkmals handelt. Sch.

Das Cabinet für kirchliche Kunst im Collegium S. J. zu Kalksburg bei Wien von Ladislaus Velics S. J. Custos. Wien 1900.

Als Lehrapparat für den Kunstunterricht im Jesuitenkollegium zu Kalksburg hat der Verfasser eine kleine Kunstbibliothek, eine Bildersammlung, eine Münzen- und Medaillensammlung und namentlich Sammlungen zum Studium der kirchlichen Kleinkünste eingerichtet. Letztere sollen vornehmlich mit den einzelnen Techniken bekannt machen und bestehen daher in Stickereien, Spitzen, Geweben, Glasmalereien, Mosaiken, Emails, deren verschiedene Abarten hier in Originalmustern vorliegen, meistens eigens dafür angefertigten Proben, die zum Theil als wahre Musterleistungen bezeichnet werden dürfen (auf Grund der Beschreibungen und der beigefügten Abbildungen). Dieses Kunstkabinet, dessen Ausschmückung ebenfalls mit Sorgfalt besorgt ist, verdient wegen seiner praktischen Einrichtung und namentlich wegen der technischen Vorlagen, volle Anerkennung und wird gewifs manchen Freund zu weiteren Beiträgen ermuntern, zu neuen, aber auch zu alten, denn wenn die historisch entwickelten Techniken an aus deren Ursprungszeit stammenden Beweisstücken illustrirt werden können, so ist die Unterweisung um so anregender und zuverlässiger. Also Dank für die vornehme Veröffentlichung, und Glück auf! Schnütgen.

Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. Zweite Auflage. Die Elfenbeinbildwerke bearbeitet von Wilhelm Vöge. Berlin 1900. W. Spemann. (Preis 1 Mk.)

Die starke Vermehrung dieser Abtheilung im Berliner Museum hat für den Katalog die Scheidung in mehrere Theile kleineren Formates empfohlen, und die Elfenbeinbildwerke, die über 200 Nummern umfassen, eröffnen die Reihe. Die altchristliche Epoche zählt 7 Exemplare, die byzantinische 24, die frühmittelalterliche und romanische 50, die gothische 76, die Renaissance- und Barockzeit 65. Die einzelnen Exemplare sind, je nach ihrer Bedeutung, sorgsam beschrieben unter Heranziehung des Vergleichsmaterials und des literarischen Apparates, so dafs die Katologisirung auf der vollen Höhe der wissenschaftlichen Forschung steht, die gerade auf diesem Gebiete, zumal für die ältesten Perioden, im letzten Jahrzehnt grofse Fortschritte gemacht hat. Da ein Heft mit Lichtdrucktafeln zu sämmtlichen Beschreibungen die Abbildungen liefern soll, so liegt hier ein so umfassendes und charakteristisches Studienmaterial vor, wie nur einige Museen aus ihren eigenen Beständen es zu stellen vermögen, das Berliner nur mit Hülfe des enormen Zuwachses, den es seinem Direktor Bode verdankt. Schnütgen.

Die ägyptische Pflanzensäule. Ein Kapitel zur Geschichte des Pflanzenornaments von Ludwig Borchardt. Berlin 1897. Verlag von Ernst Wasmuth. (Preis 5 Mk.)

In das Wirrsal, welches hinsichtlich der aus der Pflanzenwelt gewonnenen ägyptischen Säulenformen entstanden war, bringt der Verfasser auf Grund der an den Abbildungen und Originalen vorgenommenen Studien endlich Ordnung, indem er die in Frage kommenden Pflanzen nach der Natur schildert, nach ihrer Verwendung in der ägyptischen Kunst forscht und dieselben in den Säulenformen nachweist. Drei Arten der Nymphaea, die Papyrusstaude, die Palme und noch zwei andere Pflanzen ergaben sich an der Hand der Natur, die Lilie aus den Abbildungen, so dafs der Verfasser drei Arten Nymphäensäulen, die Lilien-, Papyrus- und Palmensäule, zwei Arten Rohrsäulen feststellt, für deren Nachweis und Erklärung er 83 Abbildungen zu Hülfe nimmt. Im Anschlufs daran begründet er die durch 5 weitere Abbildungen illustrirte Behauptung, dafs die ägyptische Säule der Idee nach keinen konstruktiven Zweck hatte, weil sie eigentlich nur die Pflanze versinnbilden sollte, die von der Erde (dem Fufsboden) zum Himmel (der Decke) aufragt, so dafs der Schlufssatz der ganzen interessanten Untersuchung lautet: „Der Aegypter dachte sich seine Pflanzensäulen als freie Endigungen und ornamentirte sie, wie solche." G.

Abhandlungen.

Der Reginenschrein im Domschatze zu Osnabrück

(Mit 2 Abbildungen.)

I.


u den bemerkenswerthesten Stücken des Domschatzes in Osnabrück darf wohl der Reginenschrein gezählt werden. Derselbe hat eine Breite im Rumpf von circa 50 *cm*, eine Länge von 1,25 *m*, eine Höhe von 90 *cm*. Der eichene Holzkern des Schreines ist mit theilweise vergoldetem Silberblech bekleidet.

Die Form des Schreines ist die einer dreischiffigen Kirche, deren Seitenschiffe durch offene, arkadenartige Seitenstellung angedeutet werden, bestehend aus sieben auf einfachen schlanken Säulchen ruhenden Bogen. Diese Säulchen sind rund und glatt, die Kapitäle und Basen 8seitig, ohne Verzierung. Von den Bogen sind je 3 gleich gross, während der mittlere, etwas breitere eine Nasenfüllung zeigt.

Die Bogenzwickel sind reich mit Steinen besetzt. Unter den Bogen haben ehemals Figuren gestanden, welche, wie wir später sehen werden, zur Zeit des dreifsigjährigen Krieges leider dem Schreine entfremdet wurden.

Das untere Dach über den Arkaden ist mit halbkreisförmigen Schuppen aus Silberblech bedeckt, ohne irgend welche Unterbrechung. Das Hauptdach ist in sieben Felder, den Bogen der Arkaden entsprechend, getheilt, auf welchen unter Spitzbogen ebenfalls früher je sieben Figuren angebracht waren. Die Bogen aber auf dem Hauptdache haben keine Hauptsäulchen, sondern einfache Profilirung.

Während die Arkadenbogen und die Bogen auf dem Hauptdache etwas gedrückt an die Uebergangszeit erinnernd erscheinen, wird man versucht, den Kamm, die Giebelsverzierung der Breitseite und die Knäufe (Rübenblatt) einer etwas späteren Zeit zuzuschreiben.

Die hintere Breitseite ist im Giebelfeld mit theilweise kolossalen Steinen von 7 *cm* Durchmesser, die wie die übrigen Steine am Schrein theils aus Bergkrystallen und Glasflüssen, ab und zu mit farbiger Unterlage, theils aus Halbedelsteinen bestehen. Auf dieser Hinterseite, welche jetzt mit Silberblech bekleidet ist, wird eine Kreuzigungsgruppe, wie unschwer zu erkennen ist, angebracht gewesen sein.

Die vordere Seite (vergl. Fig. 1) wird gebildet aus zwei Flügelthüren mit gothischen Wimpergen. Diese sind oben geziert mit dreifsig Steinen verschiedenster Farbe, unten, wo sie jetzt mit quadratisch eingetheiltem, gepresstem Linienornament versehen sind, mochten sich ebenfalls Figuren befinden. Oeffnet man die Flügel, so hat man ein reiches Mafswerk vor sich in Form eines schön gegliederten, viertheiligen Fensters.

Der Fufs des Schreines ist mit eingepresstem, vergoldetem Linienornament und die Abschrägung gegen den Rumpf hin mit einem Ornament aus einer Weinranke mit Blatt und kleiner Traube, die uns etwas romanisch gehalten erscheinen, geschmückt. An den 4 Ecken des Schreines befinden sich schlichte, architektonische Strebepfeiler.

Nicht unerwähnt darf bei dem Reginenschrein ein Schmuck bleiben, welchen wir für besonders bemerkenswerth erachten. Die eine, jetzt leider der Wand zugekehrte Langseite defselben (vergl. Fig. 2) hat auf der Dachfläche drei Gemmen, welche den sog. Alsen-Gemmen im Neuen Museum in Berlin, und den Gemmen im Besitz der Deutschen Gesellschaft zur Erforschung der vaterländischen Sprache und Alterthümer in Leipzig und den beiden Gemmen im Nordischen Museum zu Kopenhagen vollkommen ähnlich sind. Die gröfsere Gemme (2 *cm* zu 2 *cm* nach der Schnittfläche) zeigt drei menschliche Figuren von rohester Zeichnung, ganz flach hineingeschnitten. Die Figuren sind durch einen langen, spitzen Kinnbart als männliche gekennzeichnet. Sie haben sich die Hände gereicht und blicken nach einem Gegenstand, der über ihnen schwebt und den Frhr. von Ledebur bei den grösseren Berliner Gemmen als Vögel bezeichnet. Die zweite Gemme ist mehr oval (2 *cm* zu 1,8 *cm*) enthält 3 ganz ähnliche Figuren ohne den Gegenstand über

ihnen; die dritte (2,1 *cm* zu 1,5 *cm*) hat nur 2 Figuren, welche denen der Dresdener Gemme sehr gleichen.

Was nun die nicht mehr vorhandenen Figuren am Reginenschrein angeht, so erlitt derselbe ein bedauernswerthes Schicksal im XVII. Jahrh. In Folge der Belagerung der Stadt Osnabrück nämlich im Jahre 1633 mufsten die Provinzialstände an die schwedischen Heeresführer eine Kontribution von 60 000 Thaler zahlen. Zur Aufbringung derselben wurde auch eine beträchtliche Menge von kirchlichen Geräthen und Kunstschätzen aus der Domkirche und darunter auch »33 übergüldete, geschlagene und erhobene Bilder von der Tomsae St. Reginae« im Gewichte von 33 Pfund und 14 Loth und im Metallwerthe von 458 Thalern 12 Sch. verkauft. (Vorstellung des Domkapitels vom Jahre 1720 add. 129). Von diesen 33 Bildern haben sich, wie Lübke meint und wie auch wohl wahrscheinlich ist, an beiden Langseiten des Schreines je sieben, vielleicht einerseits Christus und sechs Apostel und anderseits Maria mit den übrigen Aposteln, unter den Arkadenbogen befunden. Vierzehn Figuren haben auf den beiden oberen Dachflächen in den Bogen ihren Platz gehabt; die übrigen fünf waren wahrscheinlich an den beiden Schmalseiten angebracht, und zwar, wie schon angedeutet, an der hinteren Schmalseite der gekreuzigte Heiland mit Johannes und Maria. Auf den Thürflügeln vorn sind vielleicht die hl. Regina von Alesia und eine andere heilige Figur, Hermagoras, angebracht gewesen. Bei dieser Gelegenheit weisen wir auf den Reginenschrein in der Kirche zu Rhynern bei Hamm hin. Dieser mit der Jahreszahl 1457 versehene, drei Fufs lange Schrein zeigt auf den Feldern der Langseite die heiligen Apostel, an der einen Schmalseite Christus mit der Tiara und an der anderen die hl. Regina von Alesia, in der Hand ein Kreuz, auf welchem eine Taube mit Spruchzettel sitzt.

Die Anlage, wie die Ausführung des Reginenschreines in Osnabrück weist auf die Frühgothik hin. Damit stimmt auch die Entstehungszeit des Schreines überein. Dafs dann bei diesem frühgothischen Schreine Anklänge der romanischen Zeit und aus der Uebergangszeit sich vorfinden, darf um so weniger befremden, als ja die kirchliche Kunst im Norden und Westfalen einerseits etwas langsamer voranging, anderseits mochte vielleicht der verfertigende Künstler den Schrein mit seinem Bestimmungsorte, dem Altarhause des Domes, in Einklang bringen wollen.

Bevor wir jedoch die Entstehungszeit des Reginenschreines geschichtlich feststellen und dann auf die Regina, für welche er verfertigt ist, einen Blick werfen, wollen wir gleich des Kastens, der zum Schutze des Schreines diente und der ebenfalls sehr bemerkenswerth ist, gedenken.

Der Reginenschrein war früher (jetzt steht er auf einem kleinen Choraltare) von einem hölzernen Kasten mit sehr schönem und stilgerechtem Eisenwerk umschlossen. Dieser Kasten, 1,96 *m* lang, 1,8 *m* hoch und 70 *cm* breit, hat die äufsere Form einer einschiffigen Kirche; der Eisenbeschlag an demselben ahmt unten Bogenstellungen an allen vier Seiten, auf dem Dache eine quadratförmige Dachbelegung nach; am First laufen an beiden Seiten Streifen mit Blattverzierung her. An den Seiten beider Giebelfelder sind vergoldete Bandstreifen angebracht mit Inschrift in schönen Majuskeln des XIV. Jahrh., die leider theilweise zerstört ist. Das noch Erhaltene lautet:

Xtm regina ne nos ventura (mors? nox?)
deprimat exora cum mortis venerit hora. —
. . . e sentina mundi due nos sancta regina.

Es fragt sich nun: Läfst sich geschichtlich feststellen, wann der Schrein der hl. Regina verfertigt wurde? Unter den Reliquien der Osnabrücker Kirche werden die Ueberreste zweier Reginen erwähnt, der St. Regina virgo et mat. von Alesia und der Regina ex soc. undecim virginum. Erstere wurden mit den Körpern St. Procopii et St. Hermagorae nach der Ueberlieferung, wie wir später ausführen werden, von Karl dem Grofsen nach Osnabrück gebracht, während die Reliquien der hl. Regina von Köln 1343 oder 1347 von dem Bischofe Gottfried von Arnsberg für die Osnabrücker Kirche erworben sind. Die Gebeine der hl. Regina von Alesia wurden nach langem Verborgensein im Jahre 1312[1]) wieder aufge-

[1]) Erdwin Erdmann's »Chronik«:
Umb düsse Tidt sint Sunte Reginen translata unde Hilligedomb in de Capsen tho Ossenbrugge im Dom gesett, darvan:
Anno milleno trecenteno duodeno
Corpora translata sacra sunt hac ede locata
Hac in clausura sanctorum corpora plura
In simul hic lecta conservantur bene tecta.

funden und in einem Reliquienschrein, von dem der Chronist Erdwin Erdmann sagt, er sei eine capsa deaurata, verschlossen. Diesen liefs der Custos oder Thesaurarius der Domkirche, Simon, Graf v. Retberg, der für Gottesdienst und Kunst viele und grofse Gaben gespendet hat, verfertigen.[2]) Erdwin Erdmann theilt in seiner Chronik folgende Verse mit:

„Anno milleno, ter C bis X quoque quinto
Ecclesiae Custos illius nomine Simon,
Praesens Missale pie contulit in memoriale
Nobilis ejus avi Conrad de germine suevi
In Retberg comitem quem primo scio fore mitem,
Hujus et omnimode generosae conjugis Odae,
Patris magnificique sui Domini Frederici,
Atque Beatricis sibi dilectae genitricis,
Quorum sit compos Johannes Krancke sacerdos
Dum sunt sub fine illius organa facta
Sancta Regina seu membra sunt aere redacta
Magnis candelis processio glorificatur,
Purpureis velis paries Chori veneratur."

Seit jener Wiederauffindung[3]) wurde den Heiligen, deren Reliquien der prächtige Schrein in sich barg, ein grofses Vertrauen und eine lebhafte Verehrung vom Volke in Osnabrück erwiesen, und durch ihre Fürbitte erlangte man Hülfe in vielen Nöthen. In den »acta Sanctorum« der Bollandisten wird auszugsweise aus dem von P. Gamansius abgeschriebenen »Catalogus s. reliquiarum ecclesiae osnaburgensis« Folgendes darüber mitgetheilt:

. . . „Qua exaltatione solemnizata, praedicti Sancti, tanquam lucerna super candelabrum, in aperto ad salutem Christi fidelium expositi impetrabant a Domino Jesu Christo suorum praerogativa meritorum quam pluribus tribulationum consolationem, et de universis aegritudinibus sanitatem; de quibus remediis innumeris sequens scriptum aliqua, sed pauca declarat.

[2]) Simon, Graf v. Retberg, ein Bruder Ottos III., Bischofs zu Münster, der am 16. Oktober 1308 zu Poitiers starb und die Domkirche zu Osnabrück auch reichlich beschenkte, wird in Osnabrücker Urkunden genannt von 1296 bis 1335. Ihm wird in dem alten Kalendarium und Nekrologium »eccl. cath. Osnabr.« bei dem 4. Dezember, seinem Todestage, das Lob gespendet: „Qui multa bona fecit et multa contulit ecclesiae." (Ib. pag. 208)

[3]) Auf dem Hochchor fand sich vor der Restauration 1871 ein Gewölbe in der Art einer Confessio, in welchem wahrscheinlich die Reliquien vorher geborgen waren.

Subdantur sedecim miracula ope s. Reginae aliorumque sanctorum impetrata."

Man darf mit allem Rechte annehmen, dafs Erdmann auch von derselben Heiligen und ihrem Reliquiarium redet, wenn er später in seiner Chronik bei der Erzählung der Einnahme Fürstenaus[4]) und Ueberwältigung des räuberischen Grafen von Goya im Jahre 1441 die Bemerkung hinzufügt:

„Haec fiebant in die sanctae Reginae virginis, cujus sanctum corpus in ecclesia Osnaburgensi cum magnā veneratione est reconditum; fuitque ad honorem Dei et S. Reginae a domino Joanne Praeposito ecclesiae s. Johannis institutum, quia in illo die defertur per circuitum capsa deaurata S. Reginae cum multis sanctis corporibus ibidem inclusis, quod omnes proconsules, consules, civitatis praesidentes praesentias habent cum canonicis ecclesiae saepe dictae."

Noch eine andere zur Zeit Erdwin Erdmanns verfasste Chronik enthält ein Zeugnifs darüber, in welch hoher Verehrung die hl. Regina vor jener Zeit, dem Ende des XV. Jahrh., stand und welche Meinung hinsichtlich des Alters dieser Verehrung zu Osnabrück herrschte, Es ist dies das Chronicon Mindense incerti auctoris, abgedruckt bei Meibom (»Rerum Germ.« t. I p. 555). In demselben wird gesagt:

. . . „Carolus autem non solum saxoniam antiquam, sed et novam sive orientalem, Christo Domino subdidit, et Episcopatus X. in ea fundavit, quarum prima Ecclesia est Osnaburgensis, quae est primitiva Saxoniae Ecclesia quam anno Christi DCCLXXII in honorem b. Petri Ap. et ss. Martyrum Crispini et Crispiniani, quorum corpora ibidem venerabiliter, una cum corpore s. Reginae sunt locata. anno regni sui VI. fundavit."

Der von Erdmann erwähnte Kriegszug dauerte 7 Tage und wurde beendigt am 27., bezw. 28. Juni. Der dies s. Reginae ist demnach der Tag des Beginnes des Kriegszuges, d. i. der 20. Juni oder der des Schlusses. Das »calendarium et necrologium vetustissimum ecclesiae cathedralis Osnaburgensis« bezeichnet den 20. Juni als Reginae v. Translatio Crispini et Crispiniani. Und der 7. September hat nach der Bezeichnung „Nat. S. Mathelberte Virg." die Worte „Reginae Virg." und her-

[4]) Stadt im Regierungsbezirk Osnabrück.

nach die später hinzugesetzte Bemerkung: „In festo B. Regine, quod in vigilia nativitatis B. Maria Virg. occurit, compulsabantur campana, que Bockeneklocken dicuntur.“[5])

Da nun aufser der Regina von Alesia später eine andere Regina aus der Gesellschaft der hl. Ursula, wie wir weiter auseinandersetzen werden, verehrt worden ist, haben wir zunächst die Verehrung der hl. Regina von Alesia in Osnabrück festzustellen. Zu dem Angeführten fügen wir zu dem Ende hinzu: 1. In den »Acta sanctorum« der Bollandisten wird gesagt (ad VII. Sept.): „Exstat in museo nostro codex quidam continens varia Mss. ad res Germanicas spectantia, quae P. Gamansius (geb. 1600) soc. nostrae sacerdos collegit et Majoribus nostris transmisit. Inter cetera autem legitur catalogus sanctarum reliquiarum ecclesiae Osnaburgensis in hunc modum:

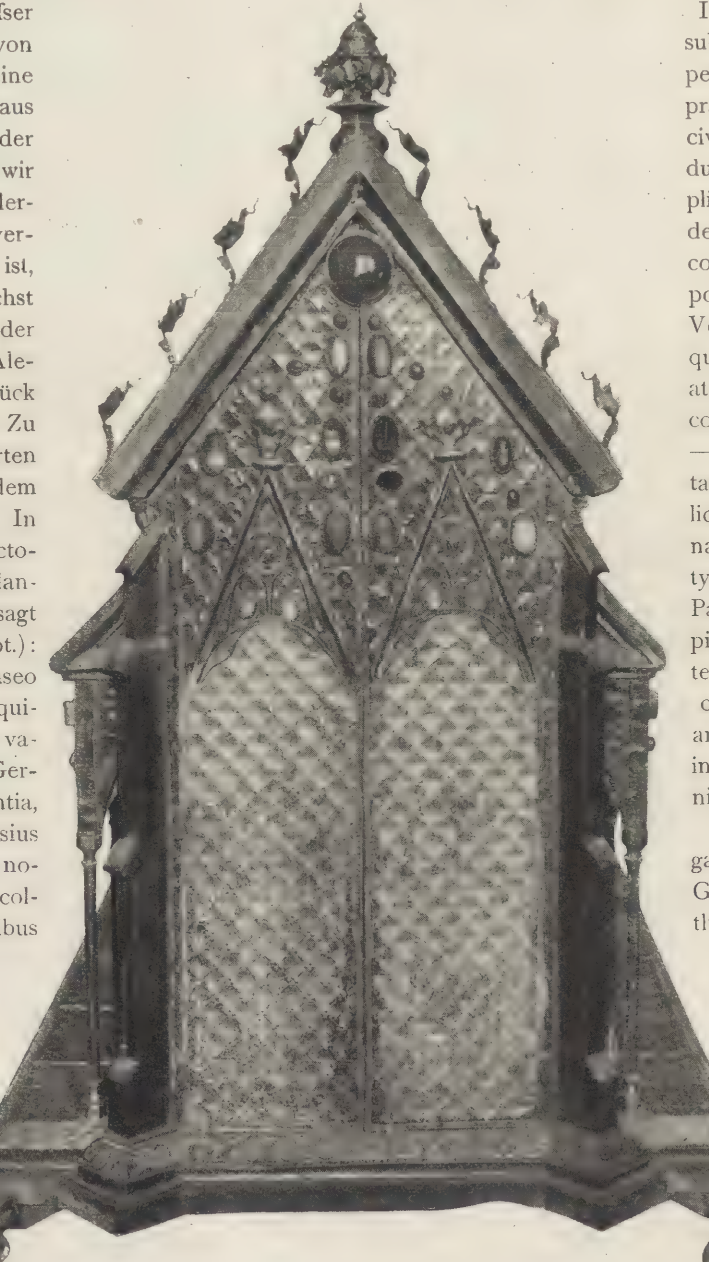


Fig. 1. Vorderseite des Reginenschreins.

De reliquiis gloriosis praesentis capsellae de S. Regina. In hoc loco requiescit corpus B. Reginae virginis, quae fuit filia cujusdam Clementis regis gentilis et passa est septimo Idus Septembris sub Maximiano imperatore et Olybrio praeside in Alesia civitate. Quae dum duceretur ad supplicium, columba de coelo veniens coronam in ore portavit et dixit: Veni Regina in requiem Christi; beata es, quae hanc coronam meruisti. — Praeterea recitatur Exaltatio reliquiarum S. Reginae virginis et martyris, Hermagorae Patriarchae, Procopii et aliorum septem facta sub episcopo Engelberto anno MCCCXII., in crastino S. Joannis Baptistae.“

2. Mit den Angaben des vom P. Gamansius mitgetheilten catalogus über das Vaterland der hl. Regina und die Erhebung ihrer Reliquien stimmt das im Jahre 1516 zu Mainz gedruckte Osnabrückische Brevier überein.

Es enthält für den 22. Juni ein Officium der Uebertragung oder vielmehr der Auffindung der Gebeine der hhl. Crispinus und

[5]) Zufolge der genau unterscheidenden Anweisung, welche der Herausgeber zur Beurtheilung des verschiedenen Alters der Schrift in den zwei alten Handschriften des Calendarium an die Hand giebt, ist der Ursprung der obenerwähnten ersten Eintragungen zum **20.** Juni und **7.** September in das **XII.** Jahrh. und des Nachtrags zum letzteren Tage nicht später als in die erste Hälfte des **XIV.** Jahrh. zu versetzen.

Crispinianus und anderer nicht genannter Heiligen.[6]) Dieses Officium schreibt ausser der Oration der vorerwähnten Heiligen auch eine Collekte von der Jungfrau und Martyrin, der hl. Regina, vor; und demgemäss ist anzunehmen, dafs man bei Abfassung dieses Officiums die gleichzeitige Auffindung der Reliquien der hl. Regina mit denen jener Heiligen vorausgesetzt hat, bezw. davon überzeugt gewesen ist. Aufserdem enthält dieses Brevier ein besonderes Officium der hl. Regina für den 7. September, gleichwie auch besondere Officia derjenigen mit Namen bezeichneten Heiligen, deren Reliquien — wie aus dem Catalogus des P. Gamansius und dem Officium dieses Breviers zum 22. Juni ersichtlich ist — im Jahre 1312 zugleich mit den Gebeinen der hl. Regina gefunden wurden, nämlich der hhl. Crispinus und Crispinianus (auf den 25. Oktober), des hl. Prokopius (auf den 8. Juli) und des hl. Hermagoras (auf den 12. Juli).

Die Lektionen dieses Officiums der hl. Regina für den 7. September reden ausdrücklich von dem Martyrium einer heiligen Jungfrau Regina aus Alesia in Gallien.[7]) Dagegen geschieht in diesem Brevier keine besondere Erwähnung der hl. Regina aus der Schaar der hl. Ursula.

Auch wird diese Annahme, dafs die Reliquien der hl. Regina von Alesia gleichzeitig mit denen der hhl. Crispinus und Crispinianus, des hl. Prokopius und des hl. Hermagoras (i. J. 1312) aufgefunden, also bereits in sehr ferner Zeit vor diesem Zeitpunkte nach Osnabrück gekommen sind, durch das Calendarium et Necrologium vetustissimum ecclesiae cathedralis Osnaburgensis bestätigt, welches im 4. Bande (v. J. 1855) der „Mittheilungen des historischen Vereins zu Osnabrück" aus zwei alten, im Regierungsarchiv zu Osnabrück befindlichen Handschriften abgedruckt ist.

3. Sowohl der Charakter der Handschrift der ersteren Bezeichnungen für den 20. Juni

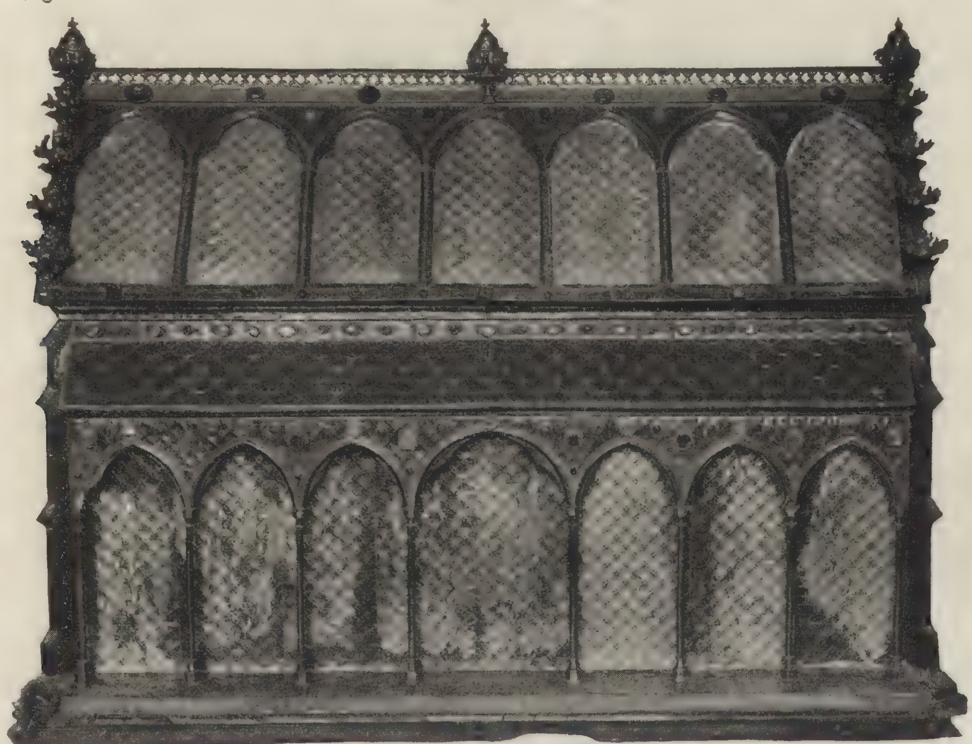


Fig. 2. Langseite des Reginenschreins.

[7]) Im »Martyrologium Romanum« wird die hl. Regina am 7. September folgendermafsen erwähnt: „In territorio Augustodunensi sanctae Reginae virginis et martyris, quae sub Proconsule Olybrio carceris, equulei ac lampadarum perpessa supplicia, demum capitali sententia damnata, migravit ad Sponsum.

[6]) In ältester Zeit wurde zu Osnabrück am 20. Juni das Gedächtnifs der Uebertragung dieser Reliquien gefeiert.

und 7. September, als auch die Prüfung und Vergleichung der übrigen von derselben Hand geschriebenen Eintragungen in historischer Beziehung lassen es sicher erkennen, dafs diese Eintragungen der erwähnten zwei Officien in das Calendarium lange vor dem Jahre 1343, d. i. vor der Zeit der Uebertragung der Reliquien der anderen hl. Regina von Köln nach Osnabrück geschrieben worden sind. Demgemäfs findet sich in diesem Calendarium auch keine Erwähnung eines der übrigen Heiligen, deren Reliquien im bezeichneten Jahre von Köln nach Osnabrück kamen. Der 21. Oktober, der Gedächtnifstag des Martyriums der hl. Ursula und ihrer hl. Genossen, hat nicht einmal eine namentliche Erwähnung der hl. Ursula, sondern nur die Bezeichnung „Nat. Sctarum Virginum XI milia".

Dagegen werden die bereits obenerwähnten Heiligen, deren Reliquien im Jahre 1312 mit denen der hl. Regina von Alesia aufgefunden worden sind, an ihren Gedächtnifstagen namentlich genannt, nicht allein die hhl. Crispinus und Crispinianus (am 25. Oktober), sondern auch der hl. Prokopius (8. Juli) und der hl. Hermagoras (12. Juli).

Bemerkenswerth ist auch, dass bei den letztgenannten Tagen ein entsprechender Nachtrag, wie beim 7. September, sich findet, nämlich beim 8. Juli:

„In primis vesp. pro primo pulsu cum campanis, qua Bokeneklocken dicuntur, compulsabitur",

und beim 12. Juli:

„Compulsabuntur primo vespere in primo pulsu cum campanis, quae Bokeneklocken dicuntur".

Eine cursorische Untersuchung hat eine gleiche Bemerkung bei anderen Festen dieses Calendariums nicht finden lassen.

4. Im XVII. Jahrh. wurden die Reliquien dieser hl. Regina der Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit und Verhandlungen.

Abt Maurus von Iburg schreibt darüber in seinem »Osnabrugum sacrum et profanum« (cap. V):

„De hac S. Regina Gallica legatus Regis Gallicorum tempore tractatuum pacis crus integrum a Francisco Guilelmo Episcopo impetravit et in Galliam reduxit."

Die »Acta Sanctorum« der Bollandisten enthalten darüber Folgendes (ad d. VII. Sept. p. 37):

„Occasionem notae controversiae Violius in apologia sua secunda pag. 4 et seq. exponit in hunc fere modum: Cum anno 1648 excellentissimus dux Longuevillius Franciae legatus ad Westphalicam pacem conciliandam Monasterii versaretur, R. P. Franciscus Marmefse, Franciscanus de Observantia, qui ipsi a sacris confessionibus erat, ejusdem ducis opera insignes reliquias, magnam scilicet partem de osse radii brachialis S. Reginae, cujus corpus Osnabrugi servari credebatur, ab illustrissimo episcopo ac capitulo impetravit,[8]) easque ab archiepiscopo Augustodunensi rite approbatas, exponendas dedit Franciscanis suis, quibus Alesiense sanctae Martyris sacellum nuper traditum fuerat. Aegre, nec immerito id tulerunt Flaviniacenses Benedictini, qui cum jam ab octo fere saeculis in sacri istius depositi possessione se crederent, passi non sunt ex ea deturbari.[9]) Quid multa? post varias conciliationis vias nequidquam tentatas, utrimque libelli sive apologiae prodierunt. Pro Alesiensibus scripsit primum P. Marmessius, ac deinde quidam anonymus, hisce P. Georgius Viole Benedictinus Congregationis S. Mauri duas apo-

[8]) Dieses geschah im Beginne des Jahres 1648. Der Bischof Fr. Wilh. meldet am 6. Februar d. J. von Münster aus dem Domkapitel in Osnabrück den Empfang dieser ihm überschickten heiligen Reliquien. (S. »Goldschmidt's Gesch. d. Bischofs« pag. 134.)

Die beiden französischen Gesandten, der Herzog von Longueville und der Graf d'Avaux, wurden schon vor Mitte des Jahres 1648 ersetzt durch Abel Servient. (S. »Ad Adami Relatio hist. de Pacif. Osn. — Monast. cap. 29 § 1.)

[9]) Der heilige Leichnam der hl. Regina wurde nach ihrem glorreichen Martyrium (am 7. Sept. 253) von den Christen zu Alesia heimlich begraben, nach dem Aufhören der Verfolgung aber erhoben und in einem kostbaren Schrein niedergelegt. Mit der zur Ehre der heiligen Martyrin erbauten Kapelle wurde bald nachher ein Kloster verbunden, und um dasselbe entstand ein Städtchen unter dem Namen der Heiligen. Abt Widrad, Stifter des Klosters zu Flavigny, zierte die Begräbnifsstätte der Heiligen reichlich und erneuerte das Kloster daselbst, welches von der Abtei Flavigny abhängig wurde. Der Abt Egilius von Flavigny liefs mit Erlaubnifs des Königs Karl des Kahlen und des Bischofs Jonas von Autun den heiligen Leib mit grofser Pracht im Jahre 864 in die Kirche seiner Abtei übertragen.

Vgl. P. Joh. Croiset S. J. zum 7. Sept.

logias opposuit annis 1649 & 1653 typis Parisiensibus excusas."

Aus den eben citierten geschichtlichen Quellen ist nicht eine bestimmte Nachricht darüber zu entnehmen, wann und wie die heiligen Reliquien dieser hl. Regina nach Osnabrück gekommen sind. Indessen scheint in Anbetracht der angeführten Nachrichten und anderer geschichtlichen Anhaltspunkte die Vermuthung am meisten begründet zu sein, dafs sie (i. e. ein Theil der Gebeine der hl. Regina) bereits zur Zeit Karls d. Gr. mit den Reliquien der hhl. Crispinus und Crispinianus der Osnabrückischen Kirche geschenkt worden sind.

Denn: Sie waren schon lange vor dem Beginne des XIV. Jahrh. in Osnabrück gewesen. Aus dem Zeitraume von der Zeit der Karolinger bis dahin sind keine solchen Beziehungen der Domkirche oder der Bischöfe von Osnabrück zu französischen Würdenträgern oder Kirchen ersichtlich, durch welche die Uebertragung der Reliquien nach Osnabrück hätte veranlafst werden können. Seit der Erhebung der Reliquien der hl. Regina und Ueberführung derselben nach der Abtei Flavigny im Jahre 864 dürfte man daselbst wenig geneigt gewesen sein zur Schenkung eines beträchtlichen Theiles derselben an eine fremde Kirche. Endlich läfst die Bemerkung des Chronicon Mindense, welche oben angeführt ist, auf eine am Ende des XV. Jahrh. herrschende traditionelle Meinung des eben angedeuteten Sinnes schliefsen.

Ein Missale des XV. Jahrh., welches der St. Johanniskirche in Herford angehört, aber aus dem Kloster Clarholz stammt und ausdrücklich als Missale secundum ordinem Osnabrugensem bezeichnet wird, enthält auf den 7. September eine Messe in die festo Reginae martyr.

Missa: Loquebar.

Oratio: Deus qui nos hodie beate regine virginis martyrisque tue annua solemnitate letificas; concede propitius, ut ejus adjuvemur meritis, cujus castitatis irradiamur exemplis. — Aehnlich beziehen sich die Secreta und die Communio auf die Regina martyr.

Die Kirche von Drensteinfurt im Bisthum Münster, welche auf einem dem Osnabrückischen Bischofe gehörigen Hofgrunde vor Uebertragung der Kölner Reliquien jedenfalls erbaut worden ist, hat als Patronin die Regina virgo et martyr. Ebenso ist die Kirche von Rhynern bei Hamm der hl. Jungfrau und Martyrin Regina geweiht, und auch von dieser ist es wahrscheinlich, dafs sie von Arnold, Grafen von Altena, Bischof von Osnabrück (1137 bis 1191) gegründet wurde (vgl. Tibus: »Gründungsgeschichte« 1. S. 677 ff.).

II.

Die hl. Regina aus der Schaar der elftausend Jungfrauen.

1. Die Domkirche zu Osnabrück besitzt nun auch seit der Mitte des XIV. Jahrh. die Gebeine der hl. Jungfrau Regina aus der Zahl der Genossen der hl. Jungfrau und Martyrin Ursula. Eine andere Heilige desselben Namens hat während der letzten Jahrhunderte nicht eine öffentliche kirchliche Verehrung in der Stadt und Diöcese Osnabrück genossen. Das Osnabrückische Proprium zum Brevier und Missale, welches unter dem Bischof Franz Wilhelm herausgegeben ist, erwähnt nur diese eine hl. Regina. Nach demselben wird das Fest der Uebertragung der Reliquien dieser und der übrigen Heiligen, deren Gebeine der Bischof Gottfried von Arnsberg aus dem St. Ursula-Kloster zu Köln erhielt und im Jahre 1547 feierlich in seine Kathedralkirche übertragen liefs, am 1. Juni und der Gedächtnifstag des glorreichen Martyriums dieser hl. Regina am 7. September in der Diöcese Osnabrück begangen.

2. Die Gebeine „dieser hl. Regina" ruhten von der Zeit der Uebertragung nach Osnabrück bis zum XVII. Jahrh. in einem Behälter, welcher auch die Reliquien des hl. Bischofs Pirmerius und anderer Genossen des Martyriums der hl. Ursula in sich barg. So wurden sie in demselben Reliquien-Schrein befunden bei der Eröffnung und Untersuchung, welche der Bischof Franz Wilhelm nach seiner Rückkehr in sein Bisthum Osnabrück, welche im Jahre 1644 erfolgt war, vornehmen liefs.

3. Der Jesuit Crombach erstattet einen Bericht über diese Reliquien in seinem »Vindiciae Ursulanae« (gedruckt 1647) tom. 2, lib. 8, cap. 28:

„Supererat membrana cathedralis ecclesiae (Osnabrugensis) pervetusta, ante trecentos et plures annos exarata, et a loci dignissimo praesule mecum communicata, in qua designatio

tam hierotecarum, quam nominum describitur, quorum ossa et lipsana in illis continentur, hoc exemplo: Hae sunt reliquiae ecclesiae Osnabrugensis datae sub annum Domini MCCCXLIII et per reverendum in Christo Patrem ac dominum Godefridum de Arnsberg, Osnabrugensem episcopum, in suis locis circa summum altare dictae ecclesiae reverenter reconditae . . .[10]) In capsella a dextris altaris summi in latere versus austrum posita requiescit corpus S. Pirmerii . . . In praedicta eadem capsella . . . positae sunt reliquiae aliae de praedicta societate XI. mil. Virg. et Mart., scilicet S. Ursulae magnae, . . . S. Reginae Virginis ejusdem societatis.[11])

Sodann führt derselbe eine authentische Urkunde des Bischofs Franz Wilhelm an über die im Jahre 1645 geschehene Auffindung und Erhebung der Gebeine des hl. Bischofs Pirmerius von Cremona, in welcher der erstere Bischof daſselbe erwähnt in Betreff der Uebertragung jener Reliquien von Köln nach Osnabrück im Jahre 1343 und ausdrücklich sagt, daſs er die Reliquien der hl. Jungfrau Regina aus der Gesellschaft der hl. Ursula in demselben Reliquien-Schrein des hl. Pirmerius gefunden habe.[12])

4. Nach der Eröffnung des Schreines des hl. Pirmerius im Jahre 1645, bezw. 1651 scheinen die Gebeine der hl. Regina nicht wieder in denselben niedergelegt, sondern mit denen der hl. Juliana und dreier anderen nicht genannten heiligen Jungfrauen und Martyrinnen in eine besondere Tumba verschlossen worden zu sein.

Dies ist ersichtlich aus einer Vergleichung des Verzeichnisses der Reliquiarien, welche bei der feierlichen Prozession vor der Eröffnung der Diöcesan-Synode zu Osnabrück am 1. Oktober 1652 einhergetragen worden sind,[13]) mit der Aufzählung der im Jahre 1343, bezw. 1347 von Köln nach Osnabrück übertragenen heiligen Reliquien, welche in den Lektionen des Proprium Osnabrugense zum 1. Juni sich findet.

Das erstgenannte Verzeichniſs vom Jahre 1652 zählt folgende Reliquien-Schreine in derselben Reihenfolge auf:

I^ma tumba argentea cum reliquiis corporis unius Martyris ex leg. Thebaeorum,

II^da tumba, cui inclusa aliquot integra capita ss. Virginum ac Martyrum ex societate s. Ursulae,

III^tia tumba cum corpore s. Cordulae Virg. et Mart. ex soc. s. Ursulae,

IV^ta tumba cum corpore s. Hermagorae, Patriarchae Aquilejensis ac Mart.,

V^ta magna tumba cum integris corporibus ss. Reginae ac Julianae, item trium aliarum Virginum ac Martyrum ex societate s. Ursulae innominatarum,

VI^ta tumba cum corp. s. Adolphi Ep. et Conf.,

VII^ma tumba cum corpore s. Pirmerii Ep. et. Mart. ex soc. s. Ursulae,

VIII^va tumba cum corp. S. Candidi Mart. ex soc. Thebaeorum,

IX^na tumba cum corp. s. Crispiniani Mart. ac Patroni dioeceseos,

X^ma tumba cum corp. s. Crispini Mart. et Patroni dioeceseos.

In den bezeichneten Lektionen des Proprium Osnabrugense beginnt die Aufzählung der transferirten Reliquien mit den Worten:

„In primis quidem corpora integra s. Pirmerii, Episcopi Cremonensis et Martyris, sanctarum Regine, Cordulae, Julianae et trium innominatarum Virginum ac Martyrum . . .“

Da die Redaktion dieser Lektionen des Officiums zum 1. Juni und die Abfassung des oben angeführten Berichts über die Synode vom Herbste des Jahres 1652 der Zeit nach so nahe zusammenfielen und der aufmerksamen Aufsicht und Autorität deſselben für die Förderung der Heiligenverehrung so besorgten Bischofs Franz Wilhelm unterstanden, so ist die Annahme gewiſs gerechtfertigt, daſs in der an fünfter Stelle erwähnten magna tumba die Reliquien der hl. Regina sich befanden, welche vor dem Jahre 1645 in dem

[10]) In den Lektionen des »Proprium Osnabrugense« zum 1. Juni wird abweichend von der obigen Angabe gesagt: (Godefridus Episcopus . . . haec Lipsana] „solemnissimo ritu in ecclesia sua Cathedrali, sub majori altari pie condidit, anno christi millesimo trecentesimo quadragesimo septimo . . .

[11]) Vgl. »Acta Sanctorum Bolland«. – ad VII. Sept.

[12]) Der Bischof Franz Wilhelm lieſs auch eine Untersuchung der im Dom zu Osnabrück vorhandenen Reliquienkasten im Jahre 1651 vornehmen. Vergl. »Lebensgeschichte des Kard.-Priesters Franz Wilhelm . . .«, von B. A. Goldschmidt, 1866, pag. 181.

[13]) »Cod. Synodarum Osnabrug.« ed. Col. Agr., a MDCLIII pag. 325.

Schrein des hl. Pirmerius geruht hatten. Denn während alle übrigen obengenannten Heiligen, von welchen im Jahre 1343 sämmtliche Gebeine nach Osnabrück kamen, bei jener Prozession im Jahre 1652 mit so vorzüglicher Sorgfalt verehrt und ihre heiligen Gebeine in besonderen Tumben einhergetragen wurden, darf wohl mit Recht angenommen werden, dafs die hl. Regina, welche in dem Verzeichnisse vom Jahre 1652 neben der hl. Juliana und drei nicht genannten heiligen Jungfrauen und Martyrinnen aus der Gesellschaft der hl. Ursula aufgeführt worden, dieselbe Heilige dieses Namens ist, welche in den Lektionen des Proprium erwähnt wird, und nicht die hl. Regina von Alesia.

Wie schliessen nun folgendermafsen:

1. Der grofse Reliquienschrein der Osnabrücker Domkirche wurde verfertigt zur Aufnahme der Reliquien der hl. Regina von Alesia und derjenigen Heiligen, die mit ihr nach Osnabrück übertragen worden sind.

2. Es ist aber nicht ausgeschlossen, dafs in diesem Schrein auch Reliquien der Regina von Köln und ihrer Gefährtinnen schon früh Platz fanden, während ein anderer Theil dieser letzten Reliquien zwei später zu beschreibenden gothischen Schreinen anvertraut wurde.

3. Im XVII. Jahrh. wurden leider die Reliquien der beiden Reginen und die für sie bestimmten Schreine, sowie die Verehrung derselben nicht auseinander gehalten. Vielmehr trat die legendenhafte Regina von Köln ganz in die Stelle der Regina von Alesia.

4. Möglicherweise sind damals oder später bei der Entfremdung der Kirchenschätze durch die schwedische Brandschatzung die Kölner Reliquien in dem grofsen Schrein geborgen, während die übrigen Reliquien den beiden Schreinen des Crispinus und Crispinianus, sowie den beiden gothischen Schreinen anvertraut sind.

5. Festzustehen scheint, dafs der grofse Reliquienschrein vor der Uebertragung der Kölner Reliquien angefertigt und also nicht für diese bestimmt gewesen sei.

Köln. Karl Berlage.

Nachrichten.

Ausstellung sacraler Kunstgegenstände in Bologna, Mai-Juni 1900.

(Mit Abbildung.)



In den letzten Jahren hat fast regelmäfsig die eine oder die andere der italienischen Städte eine ‚Esposizione d'arte sacra' veranstaltet. Die vorjährige in Bologna, die sich auf Kunstwerke im Sprengel des Bologneser Erzbisthums beschränkte, war zwar minder reichhaltig als manche ihrer Vorgängerinnen, aber sie übertraf alle durch die Schönheit des Ausstellungsraumes und der Anordnung. In den meisten Ausstellungen mussten die Gegenstände in den üblichen improvisirten Schuppen untergebracht werden und selbst in Orvieto, wo der neu hergestellte Saal des mittelalterlichen Palazzo dei Papi zur Verfügung stand, war die Wirkung weniger erfreulich als in der Bologneser Kirche S. Francesco, die an sich schon äufserst sehenswerth ist.

S. Francesco ward in den Jahren von 1236—1263 errichtet, und nachdem die Kirche manche Anbauten und Umgestaltungen erfahren hatte, wurde sie durch die cisalpinische Republik 1804 in ein Zollmagazin verwandelt. Als sie 1846 dem Gottesdienst und den Mönchen zurückgegeben war, sollte auch der alte ursprüngliche Zustand des Baues wiederhergestellt werden, doch die Arbeiten wurden nicht energisch durchgeführt und ohne genaues Studium des Thatbestandes. Im Jahre 1866 ward das Gotteshaus abermals profanirt, indem es die Militärverwaltung für ihre Zwecke in Gebrauch nahm, bis sie es 20 Jahre später der Stadt abtrat. Damit setzte eine neue gründliche Restauration ein, deren Seele der Architekt Rubbiani ist. Mehr als 200 000 Lire sind bereits für die Arbeiten aufgewendet und ausgezeichnete Resultate damit erzielt. [1])

Die Kirche ist eines der schönsten Beispiele des gothischen Stils in Italien. Sie ist dreischiffig und ihre Seitenschiffe setzen sich über das Querschiff hinaus fort, die Apsis mit einem Gange umziehend, an den sich neun Kapellen mit quadratischem Grundrifs reihen. Auf der Aufsenseite erhebt sich jedesmal in dem Keilraume zwischen zwei Kapellen ein Strebebogen, der die hohe Apsis stützt. Der reich gegliederte, im Süden von zwei schlanken Thürmen überragte Bau bietet ein überaus anziehendes Bild, das erst jetzt wieder zur Geltung gekommen ist, denn eine spätere Zeit hatte der Kirche im Osten einen grofsen Ge-

[1]) Rubbiani hat 1886 in seinem Buche »La chiesa di San Francesco in Bologna« den damaligen Zustand der Kirche geschildert, hat in verschiedenen Schriften vom Fortgang der Arbeit berichtet und jüngst das bis jetzt Geleistete zusammengefafst in einem reich illustrirten, lesenswerthen Buche »La chiesa di S. Francesco e le Tombe dei Glossatori in Bologna.« Editore Zanichelli (Bologna 1900).



S. Francesco in Bologna, von Osten gesehen. Nach einer Aufnahme von Poppi in Bologna.

bäudekomplex vorgelagert, in den auch die nunmehr frei gelegten Grabmäler der Rechtsgelehrten Accursius († 1236) und Odofredus († 1265) eingemauert waren. Der Ausstellungsbesucher, der an der Ostseite der Kirche vorbei schreiten mufste, empfing hier einen Eindruck, der ihn stimmungsvoll vorbereitete für die Schau der sacralen Kunstdenkmäler.

Der Eintritt erfolgte durch ein Atrium, das dem südlichen Arme des Querschiffes angebaut ist. Der Oberbau des Atriums hat noch nicht die Gestalt gewonnen, die in den Restaurationsplänen vorgesehen ist; während der Ausstellungszeit diente ihm als Schmuck eine aus S. Stefano geliehene Gruppe von Holzfiguren des XIV. Jahrh., die die Anbetung der Könige darstellt. Der Unterbau des Atriums enthält schwere niedrige finstere Gewölbe, die einen beabsichtigten schroffen Gegensatz bilden zu dem hohen lichten Kirchenraum, in den sie führen.

Im Inneren der Kirche ist die Wiederherstellung der Apsis vollendet und selbst die alte Bemalung hat sich hier auf Grund der unter späterer Tünche aufgedeckten Spuren und gleichzeitiger Malereien anderer Kirchen erneuern lassen. In den Kapellen am Chorausgange waren keine alten Reste, die für den Wandschmuck bestimmte Fingerzeige gaben, und man ist bei ihrer Dekoration freier verfahren, hat die einzelnen Kapellen mit neuen Kompositionen in verschiedenen Stilen bemalt und damit höchst lehrreiche Proben polychromer Wandbehandlung geliefert. Als Beispiel möge hier eine der beiden zuletzt fertig gestellten Kapellen dienen, die dem seligen Guido Spada geweiht ist [2]) und seine irdischen Reste beherbergt. Sie ruhen in einem blau in blau verzierten Majolikaschrein, der nach dem Muster älterer, Limoger Emailmalereien nachahmender, Majolikawerke angefertigt ist. An ihm ist dargestellt, wie Guido durch seine Vermittlung bei Benedikt XII. den über Bologna verhängten Bann löst. Die Freude über dieses Ereignifs, die ausgesprochen ist in den alten Versen: ‚Bononia sensata plaudet per Guidonem liberata, nam desolata nimis fuerat privata divinis', ist auch das Thema, das in der Dekoration der Kapelle zum Ausdruck kommen soll.

Den unteren Theil der Wände umzieht ein mannshoher Sockel aus tiefrothen Ziegeln, die Reliefblumen tragen und zwar Wasserrosen, damit dieser Streifen die Bologna umziehenden Wassergräben versinnbilden kann. Ueber ihm erheben sich in den gestirnten Himmel hinein zinnenbekrönte Mauern und Thürme, die festlich mit Blumen und Wappen geschmückt sind. In den fensterartigen Oeffnungen der Mauern hangen je drei Glocken, deren Gold sich von dem schwarzen Grunde kräftig abhebt, zumal da sie in Relief aus der Wandfläche vorspringen. Die Glocken sind alle in voller Thätigkeit dargestellt, die mittlere erscheint jedesmal nach innen geschwungen, die beiden andern nach aufsen, so dafs sie dem Beschauer die untere Oeffnung zukehren. Der Eindruck der lauten Festfreude wird durch die ganze Dekoration in hohem Grade geweckt.

Zur Ausstellung waren die Kapellen nicht herangezogen, die Gitter vor denselben, die nach dem Vorbilde der Gitter in der Unterkirche von Assisi geschaffen sind, waren geschlossen. Ebenso war der Chorraum hinter dem Hauptaltar unbenutzt geblieben. Vor dem Hauptaltar, dessen Rückwand bekanntlich durch das älteste Werk der Brüder Peter Paul und Jakob dalle Maxegne gebildet wird, war eines der prächtigsten der ausgestellten Antependien aufgehängt, das die Bologneser Kathedrale geschickt hatte. Ein zweites aus derselben Kirche, das ihr der Papst Benedikt XIV. geschenkt hat, diente gleichsam als Predelle zu den Marmorreliefs der Altarrückwand, und einige besonders kostbare Geräthe waren auf dem Altar selbst aufgestellt. Längs der Ballustraden, die den vor dem Altar liegenden Chorraum von dem Schiffe scheiden, waren Glaskästen angebracht zur Aufnahme der kleinen kirchlichen Kunstgegenstände, besonders der Werke aus Edelmetall.

An der Stelle des Lettners, der noch nicht restaurirt ist, war für die Ausstellung ein hölzerner Ersatz geschaffen, und statt der Wände, die sich einstmals von hier bis zum Chore zwischen den Säulen befanden, waren Glasschränke aufgestellt, die nebst einigen anderen in der Kirche vertheilten die Fülle der Paramente enthielten. An den Längswänden der Seitenschiffe waren mehrere Altäre errichtet, um Antependien, Bilder und gröfseres Altargeräth in der richtigen Verwendung dem Beschauer zeigen zu können. In den Zwischenräumen waren Arazzi und andere Dekorationsstücke aufgehängt.

Es liegt in der Natur der Sache, dafs Werke der Grofskunst, Malereien sowohl wie Skulpturen, nicht sehr zahlreich auf derartigen Ausstellungen vertreten sein können, denn jene Gegenstände haben in den Kirchen ihren festen Platz, von dem sie nicht leicht entfernt werden dürfen. Indefs hatten einige Kirchen die unschwer abnehmbaren auf Holz gemalten Kruzifixe geschickt, darunter das aufs Jahr 1370 datirte des Simone da Bologna, und aufserdem hatte der Privatbesitz mehrere Bilder und einige treffliche Skulpturen beigesteuert, die sonst ganz unzugänglich, oder nur mit Schwierigkeiten sichtbar sind. Z. B. hatte der Infant Anton von Orleans ein Madonnenrelief gesandt, das dem Desiderio von Settignano oder dem Benedetto da Maiano zugeschrieben wird, von der Gräfin Rossi Grabinska war ein Medaillon hergeliehen, ebenfalls die Madonna darstellend, das wahrscheinlich von der Hand des Francesco di Simone aus Fiesole herrührt. [3])

Der Schwerpunkt der Ausstellung lag in den textilen Erzeugnissen. So waren nicht weniger als zehn vollständige Baldachine vorhanden, alle mit grofser Pracht ausgestattet, und die Behänge eines elften, die im Besitz des schon erwähnten Prinzen von Orleans sind. Sie sind erheblich älter als die übrigen ausgestellten Baldachine, deren keiner vor dem XVII. Jahrh. entstanden ist, und sie allein zeigen biblische Darstellungen, die auf rothen Sammet gestickt und theilweis mit Temperafarben gemalt sind. Die Wahl der Gegenstände, Opfer Melchisedechs, Abendmahl, Mannaregen und Schmaus des Osterlammes, knüpft an die mehr als tausendjährige Tradition, die jene alt-

[2]) Abbildungen bei Rubbiani a. a. O. p. 74 f.

[3]) Abb. »Archivio storico dell'arte« V, Heft 6.

testamentlichen Szenen als Vorbild des Opfers Christi betrachtete

Das älteste der ausgestellten geistlichen Gewänder war das in Seide gestickte Pluviale des Museo Civico, das ehedem dem Kloster von S. Domenico gehört hat und unter gothischen Bögen Darstellungen aus der Kindheit und Passion des Herrn enthält. Die Arbeit ist im XIV. Jahrh. entstanden; die grofse Masse der ausgestellten Altar- und Priestergewänder entstammte erst dem XVII. und XVIII. Jahrh. und gab eine vortreffliche Anschauung von dem Geschmack dieser Epochen.

Zahlreicher als in der Paramentensammlung waren unter dem Metallgeräth Gegenstände höheren Alters. Zwei vom Museo Civico ausgestellte Kreuze, aus Goldblech geschnitten mit eingepunzten Ornamenten, sind langobardischen Gräbern entnommen. Ebenfalls Schöpfungen langobardischer Künstler waren ein Kreuz aus Messing mit Halbedelsteinen besetzt, das im Besitz des Herrn Costa di Azzola ist, und die bekannte Tafel eines Elfenbeindiptychons aus dem Museo Civico, deren Relief in drei Abtheilungen die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten zeigt.[4]) Das dem Elfenbein verwandte Material, skulptirter Knochen, diente zwei Reliquiaren der Kirche S. Petronio zur Bekleidung, die die Form achteckiger Kästchen haben. Die acht Reliefs des einen führen die Geschichte der keuschen Susanne vor, die des anderen bieten Szenen aus der Jasonsage, am Deckel darüber sind die sieben Tugenden gebildet, am Deckel des ersten Kastens sind fliegende Putten angebracht. Die beiden Werke sind aus der Werkstatt der Embriachi hervorgegangen,[5]) die zwischen 1450 und 1550 in Venedig blühte und hauptsächlich für Profanzwecke arbeitete; die Sujets der Bologneser Reliquiare lassen erkennen, dafs auch sie ursprünglich nicht zu sacralem Dienst bestimmt gewesen sind, aber die Kirche hat sie wie so manche Profangeräthe anstandslos übernommen, ohne sie erst umzumodeln.

Eine eigenartige Umgestaltung wies eine aus S. Francesco stammende jetzt im Museo di S. Petronio aufbewahrte Monstranz auf, bestehend aus einem hohen gothischen Fufse und einer kleinen emaillirten Hostienbüchse, die in Limoges im XIII. Jahrh. entstanden ist. In den Untertheil der Büchse war ein durchsichtiger Cylinder gefügt und auf diesen der alte Büchsendeckel als Dach gestülpt. Die jüngere Technik der Limoger Fabriken, das Maleremail, war durch das prächtige grofse Triptychon des Museo Civico vertreten, auf dem in fünf Bildern das Leben Johannes des Täufers geschildert ist. Translucide italienische Emails trugen die beiden Meisterwerke des Bologneser Goldschmieds Jacobus Rosetus, der für den Kopf des hl. Petronius laut Inschrift im Jahre 1380 und drei Jahre später für den Kopf des hl. Domenicus silberne Reliquiare angefertigt hat. Bei beiden bildet ein mannigfach gegliederter, sechseckiger Bau gothischen Stils den eigentlichen Behälter, der einmal von der Büste, einmal von der ganzen Figur des Heiligen bekrönt ist. Als Träger der Behälter dienen Füfse, die mit einer verschwenderischen Fülle von Freifiguren und Reliefs verziert sind. Ungleich einfacher war ein fast gleichaltriges Reliquiar, das mit Fug und Recht von der Ausstellungskommission zur Abbildung auf den Plakaten ausgewählt war. Keines der ausgestellten Kunstwerke war so stimmungsvoll wie das bescheidene aus vergoldetem Kupfer gefertigte Reliquiar aus S. Domenico. Sein Behälter hat die Form eines langgestreckten Kirchleins mit Satteldach und Dachreiter. Dieser Bau, dessen vier Wände aus Glas bestehen, wodurch derselbe leicht erscheint, wird getragen von zwei wundervollen Engelgestalten, deren jeder mit seiner freien Hand auf den Inhalt des Kästchens hinweist.

Aufser den hier erwähnten Hauptstücken waren fast vierhundert andere Metallgeräthe versammelt, deren Formenreichthum das Auge des Beschauers lange zu fesseln vermochte. Den Freunden christlicher Kunst wird es lieb sein zu erfahren, dafs der Photograph Poppi in Bologna einige Hundert Aufnahmen in der Ausstellung gemacht hat und deren Liste binnen Kurzem veröffentlichen wird. So wird auch denjenigen, die Bologna zur Zeit der Ausstellung nicht besuchen konnten, das Beste davon in Abbildung alsbald zugänglich sein.

Hannover. Hans Graeven.

[4]) Abb. Stuhlfauth, »Altchristliche Elfenbeinplastik«, Tafel III und sonst.

[5]) Vgl. J. von Schlosser, „Die Werkstatt der Embriachi in Venedig": »Jahrb. der kunsthistor. Samml. des allerhöchsten Kaiserhauses« XX (1899) p. 224, Nr. 20 a, 20 b.

Die retrospektive Ausstellung im Petit-Palais der Pariser Weltausstellung, über welche die Hefte IV, V, VI, VII dieses Jahrg. eingehende Mittheilungen gebracht haben, sollte in einem Schlufs-Artikel noch in Bezug auf ihre beiden reichsten Abtheilungen der Goldschmiedekunst und des Emails berücksichtigt werden. Verschiedene Umstände lassen es aber rathsam erscheinen, hierauf zu verzichten. Gerade diese beiden Abtheilungen waren auch auf der Ausstellung von 1889 in Paris am besten vertreten und in dem Berichte dieser Zeitschrift (Bd. II, Sp. 129 ff. und 171 ff.) am umfänglichsten behandelt worden; und wenn auch die Zahl der Objekte diesmal erheblich gröfser war, als damals, die Glanzpunkte bestanden mit wenigen Ausnahmen in denselben Gegenständen, welche im Bereiche der Goldschmiedetechnik zumeist der romanischen und frühgothischen Periode angehörten und den Kirchenschätzen entnommen waren, als Grubenschmelze aus dem XII. und XIII Jahrh. stammten, als Maleremails den Ateliers von Limoges entsprossen, allmählich den Weg in die vornehmsten Privatsammlungen gefunden haben. — Wer sich darüber näher unterrichten will, möge das grofse Lieferungswerk zur Hand nehmen, welches im Verlag von Levy zu Paris unter dem Titel: »L'art français depuis les origines jusqu'à 1900« erscheint.

Schnütgen.

Bücherschau.

Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Historisch und systematisch dargestellt von G. Dehio und G. von Bezold. VIII. (Schlufs-) Lieferung (Tafel 495 bis 601). Arn. Bergsträfser, Stuttgart 1901. (Preis 54 Mark.)

Dieses gewaltige Werk hat den Abschlufs gefunden, der bei dessen letzter Besprechung (Bd. XI Sp. 277 bis 278) angekündigt werden durfte (bis auf das Schlufsheft des Textes, von dem erst die I. Lieferung der II. Hälfte des II. Bandes vorliegt). Die Schlufsmappe der Tafeln, der ein Ortsverzeichnifs und eine sehr brauchbare, die Entwicklung von 20 zu 20 Jahren fortführende Synchronistische Uebersicht beigegeben ist, enthält Aufnahmen norddeutscher und holländischer Backsteinbauten, spanischer und portugiesischer Kirchen, den grofsen Rest französischer und italienischer Denkmäler, sowie einige deutsche Nachträge. Auch hier bilden photographische (Total-) Aufnahmen die Ausnahme, auch hier spielen die Details, besonders Kapitelle, Pfeilerschnitte, Mafswerkfenster eine grofse Rolle, und Manches erscheint hier zum ersten Male abgebildet. Es liegt jetzt mithin für die ganze mittelalterliche Baukunst des Abendlandes ein Vergleichsmaterial vor, so umfassend, so zuverlässig, so übersichtlich, wie es niemals auch nur annähernd ist zusammengestellt worden, ein Werk deutscher Gründlichkeit, welches für die Wissenschaft, wie für die Praxis enormen Segen zu stiften vermag. — Der die Tafeln begleitende Text steht nicht nur auf der Höhe der Forschung, sondern fördert sie noch erheblich durch all' die Andeutungen, die er bietet, die Vermuthungen, die er ausspricht, die Kombinationen, zu denen er anregt. Durchaus objektiv, knapp und klar skizzirt er den Entwicklungsgang der Baukunst in den einzelnen Ländern, überall die Ausgangspunkte betonend, die Centren markirend, den Zusammenhang hervorkehrend, und in den Hauptprodukten der einzelnen Epochen, Meister, Schulen werden die charakteristischen Merkmale festgelegt. Von ganz besonderer Bedeutung ist in dieser Hinsicht das dem Schlufsband beigefügte vorletzte Textheft, welches von der Beschreibung der Tafeln 446 bis 503 im IV. Kapitel die Gothik in Deutschland und den Nachbarländern behandelt; im V. Kapitel Skandinavien, im VI. Südfrankreich und die Levante, im VII. Spanien und Portugal folgen läfst. Nicht die gewöhnliche Dreitheilung in Früh-, Hoch- und Spätgothik wird hier der Entwicklungsdarstellung zu Grunde gelegt, weil diese Begriffe für Frankreich und Deutschland nicht identisch sind, vielmehr werden zeitlich nur das erste Säkulum (1227 Trierer Liebfrauenkirche bis 1322 Vollendung des Kölner Domchores) und die beiden folgenden (bis 1525) getrennt, dafür aber dem norddeutschen Backsteinbau, und im Anschlusse daran Holland eine eigene Rubrik gewidmet. Im I. Säkulum werden die Rezeptions- und Assimilations-Perioden unterschieden, und in jener 3 Stufen, von denen die erste noch keinen Systemwechsel bedeutet, sondern nur die Eingliederung von Lehnformen, also Verschmelzung; die zweite selbstständiges Schaffen im neuen Stil unter Verwendung der fremden Konstruktionsmittel (Trier, Marburg etc.); die dritte vollständigen Anschlufs an den französischen Kathedralstil (Köln, Strafsburg, Halberstadt, Altenberg, Xanten etc.). Die Assimilation, also die Verdeutschung der Gothik, wird zunächst in den einzelnen Bautheilen nachgewiesen, dann in den Bettelordenkirchen wie in den einzelnen Ländern bezw. Provinzen. Die Gothik des späten Mittelalters (1325—1525) findet eingehende Würdigung wiederum in der Scheidung nach den Ländern, und der norddeutsche Backsteinbau wird hinsichtlich der einzelnen Bautheile, wie der Denkmäler beleuchtet. Ueberall sind in knapper Form so viele Anregungen, so viele neue Gesichtspunkte geboten, dafs auch die Prüfung des Textes nicht angelegentlich genug empfohlen werden kann.

Schnütgen.

Die Kunst des Mittelalters von Wilhelm Lübke, vollständig neu bearbeitet von Professor Dr. Max Semrau, ist soeben als der II. Band des Grundrisses der Kunstgeschichte bei Paul Neff in Stuttgart erschienen (Preis geb. 8 Mk.) und verdient in dieser neuen (XII.) Auflage ebenso warm empfohlen zu werden, als »Die Kunst des Alterthums« (in Bd. XIII, Sp. 280). Die vier Kapitel, in welche sie eingetheilt ist: die altchristliche Kunst, die Kunst des Islàm (mit dem Anhang: Orientalisch-christliche Kunst), die Kunst des christlichen Abendlandes im frühen Mittelalter (romanische Epoche) und im hohen Mittelalter (gothische Epoche) bilden eine so klare Disposition, dafs Alles leicht sich eingliedert. An der Spitze jedes Kapitels steht eine meisterhafte Charakterisirung der betreffenden Periode, deren Formen hinsichtlich ihres Ursprungs und Wesens geprüft werden, zunächst und zumeist im Bereiche der Architektur, welche durchaus im Vordergrunde steht, dann aber auch auf den Gebieten der Bildnerei und Malerei, bei denen Inhalt und Form analysirt werden zum besseren Verständnifs der geschichtlichen Entwicklung, von der in knapper Weise ein vollständiges, auf der Höhe der Forschung stehendes Bild geboten wird. In diesen Rahmen sind auch einige kunstgewerbliche Hinweise aufgenommen, denen vielleicht etwas mehr Raum hätte gegönnt werden können, nicht nur für die älteren Epochen, sondern auch für das spätere Mittelalter, denn gerade für diese Zweige, also Goldschmiedekunst, Email, Keramik, ornamentale Schnitzerei, Gewebe, ist solide Unterweisung sehr nothwendig, schon als Vorbereitung für den fruchtbaren Besuch der Museen. Die fünf farbigen Tafeln und 436 Textillustrationen sind so vortrefflich ausgewählt wie ausgeführt und schliefsen mit den Gemälden des Camposanto zu Pisa ab, die also, und zwar mit vollem Recht, noch zur mittelalterlichen Kunst gerechnet werden. — Die neue Bearbeitung hat auch für diesen II. Band den Text wesentlich bereichert, ohne seine Frische beeinträchtigt zu haben, die von jeher mit Recht als sein grofser Vorzug galt.

D.

Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Belgien und Dänemark von Gustav von Bezold, Erstem Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. Mit 340 Abbildungen im Text und 7 Tafeln. Stuttgart 1900. Verl. von A. Bergsträsser. (Preis 16 Mk.)

Von dem grofs angelegten »Handbuch der Architektur« ist bekanntlich der II. Theil den Baustilen gewidmet. Für denselben hat Durm die Renaissance in Italien übernommen, v. Geymüller die Renaissance in Frankreich, die in einen historischen und technischen Theil zerfällt, bis auf letzteren bereits geliefert, v. Bezold als VII. und letzten Band die oben angezeigte Abtheilung so eben besorgt. Die ihm hier gestellte Aufgabe war schwerer, als die erst vor einem Jahrzehnt geminderte zwanzigjährige Herrschaft der deutschen Renaissance sie sollte vermuthen lassen, von der eine geklärtere und tiefere Darstellung der Entstehung und Entwicklung dieses Stiles hätte erwartet werden dürfen. Um so besser ist die Aufgabe von dem Verfasser gelöst, der mit vollständiger Beherrschung des Gebietes und gröfster Objektivität an dieselbe herangetreten ist und sie zu einer ganz klaren systematischen Darstellung abgerundet hat. Der I. Theil liefert den historischen Ueberblick, der II. Theil behandelt die Komposition und Einzelformen. Diese Eintheilung bewährt sich, obwohl Uebergriffe aus dem einen Theil in den anderen nicht ganz zu vermeiden waren. — Nach der sehr universell gehaltenen Erörterung über die Vorbedingungen für den Eintritt der Renaissance, wie über die dekorative Vorstufe der Spätgothik wird in 7 Kapiteln der oberitalienische Einflufs in Deutschland geprüft und die Renaissance in den verschiedenen Entwicklungsstadien nachgewiesen, die sie hier, wie in den stammverwandten Ländern, bis zum Barock durchlaufen hat, sodann dem Kirchenbau und dem Holzbau je ein eigenes Kapitel gewidmet. — Im II. Theile werden zuerst die Prinzipien der Komposition scharf erörtert, dann die Einzelheiten der Bauten beschrieben, die Stützen und Gesimse, die Portale und Fenster, die Erker, Giebel etc., die Ausstattung der Profan- und Kirchenbauten, zuletzt das Ornament. Trotz der Vielgestaltigkeit wird die Einheitlichkeit gewahrt und unter der Ueberfülle der Denkmäler leidet nicht die Markirung der Höhepunkte, die der Verfasser vortrefflich zu charakterisiren versteht hinsichtlich ihrer Vorzüge, wie ihrer Mängel, überall die Bedürfnisse des Architekten im Auge behaltend, für den das beschreibende Moment das ausschlaggebende ist. — Das Illustrationsmaterial ist so geschickt ausgesucht und so lehrhaft zusammengestellt, dafs schon dieses allein den Meister verräth, der den Anforderungen der Wissenschaft wie der Praxis gleichmäfsig zu genügen versteht.

Schnütgen.

Historische Städtebilder von Cornelius Gurlitt. I. Serie: Band I. Erfurt. Mit 29 Grofsfolio-Lichtdrucken und zahlreichen Textillustrationen. Berlin 1901. Verl. von E. Wasmuth. (Preis 30 Mk.)

Der Entschlufs, alte Städtebilder herauszugeben, wie sie sich bis in unsere Tage erhalten haben, verdient alle Anerkennung, und der Anfang, der mit Erfurt, der kirchenreichen Stadt gemacht ist, darf als höchst gelungen bezeichnet werden. Die Glanzzeit ihres baulichen Schaffens ist das XIII. und XIV. Jahrh., welche kaum in einer Stadt Deutschlands so eigenartige Schöpfungen gezeitigt haben, als gerade hier, wo die kaum gegründeten grofsen Bettelorden sich sofort ganz neue Aufgaben stellten. Ihrer Entstehungszeit entsprechend beschreibt der Verfasser die einzelnen Kirchen, zunächst die in der ersten Hälfte des XII. Jahrh. gebaute Peterskirche, eine in den edelsten Formen gehaltene Pfeilerbasilika, die leider im Anfange des XIX. Jahrh. theilweise abgetragen und als Magazin eingerichtet wurde. Etwas später begann der Bau des Domes, den die folgenden Jahrhunderte umgebaut und ergänzt haben, eine gewaltige Anlage, die mit dem Kreuzgang auf der Südseite, der dreiseitigen Vorhalle (Triangel) und der Severinkirche auf der Nordseite, ihren mächtigen Unterbauten und thurmreichen Bekrönungen eine unvergleichliche Wirkung verdankt. Dem Aeufseren mit seinen überaus mannigfaltigen malerischen Formen und Gruppirungen, dem Inneren mit seinen zahlreichen interessanten Ausstattungsgegenständen: Glasgemälden, Altären, Chorstühlen etc. widmet der Verfasser viele vortreffliche Abbildungen, unter denen auch die fünfschiffige Halle von St. Severin mit ihrem Steinaltar und schlanken Taufbrunnen. — Die frühgothische Barfüfserkirche, ein langgestreckter, streng gegliederter Bau von grofser typischer Bedeutung wird im Inneren an Feinheit und Wirkung noch von der nur etwas jüngeren, typisch nicht minder bedeutsamen Predigerkirche übertroffen. Die frühgothische Wandnische für die Sedilien, und namentlich der frühgothische Steinaltar mit dem spätgothischen Tabernakelaufbau, der durch ein hochgothisches Flügelgemälde verdeckt wird, sind überaus seltene und merkwürdige Anlagen, desgleichen der hochgothische Lettner. Auch die gleichzeitige höchst einfache Augustinerkirche hat eine frühgothische Wandnische als Dreisitz. Die Reglerkirche mit ihrem romanischen Thurm zeigt vielfache Umgestaltungen, die Egidienkirche einige sehr malerische Anordnungen, die zum spätgothischen Profanbau überleiten. Dieser ist in der alten Universität vertreten, aber auch an einigen Privatbauten, die übrigens zumeist im Renaissance- und Barockstil gehalten sind und durchweg von klarer Disposition. — Alle diese Denkmäler an der Hand der guten Aufnahmen und ihrer anschaulichen Beschreibung zu betrachten, ist eine sehr lohnende Beschäftigung, so dafs mit Sehnsucht die Fortsetzung des Werkes erwartet werden darf; zunächst Tangermünde und Stendal, hoffentlich nicht ohne Strafsenansichten und mit vielen Details.

A.

Zur Kenntnifs der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins. Mit einem Verzeichnifs der aus der Zeit bis 1530 im Thaulow-Museum in Kiel vorhandenen Werke der Holzplastik. Von Prof. Dr. Adelbert Matthaei. Verlag von E. A. Seemann. Leipzig 1898. (Preis 7 Mk.)

Dieses grundlegende und gründliche Buch ist aus dem Auftrage herausgewachsen, die Holzschnitzereien, welche den Hauptinhalt des Thaulow-Museums bilden,

zu inventarisiren und zu beschreiben, so dafs die beiden ersten Hauptheile, welche den »Ueberblick über die Geschichte des Landes bis 1530« und »Die Entwicklung der schleswig-holsteinschen Schnitzaltäre bis 1530« bieten, als eine Art von Einleitung erscheinen zu dem III. und letzten Hauptheil, der in dem mit manchen Textillustrationen ausgestatteten »Verzeichnifs« besteht. — Um einen festen Boden zu gewinnen für die Antwort auf die Fragen, wie weit das Kunstschaffen in diesem Koloniallande, dessen Kunstgeschichte früher erst mit Hans Brüggemann begonnen wurde, zurückzuverfolgen und auf welche Einflüsse es zurückzuführen sei, untersucht der Verfasser zunächst die kulturgeschichtlichen Verhältnisse desselben, insoweit sie die Vorbedingungen lieferten für eigene künstlerische Thätigkeit, namentlich die älteren Beziehungen zu Lübeck, die erst gegen 1500 entstandenen, zu den Niederlanden. Die Resultate dieser kulturhistorischen Forschung mufsten nun mit den kunstgeschichtlichen Beständen verglichen, also zunächst die sehr zahlreich erhaltenen, zumeist schon von Richard Haupt nachgewiesenen Schnitzwerke chronologisch geordnet werden. Die 16 datirten Altäre, die mit 1330 einsetzen und von denen 10 erhalten sind (der älteste von 1451, der späteste von 1522), liefern die Anhaltspunkte für die mehr als 150 nicht datirten und werden daher sehr eingehend geprüft, zum Theil an der Hand von Abbildungen und Schematen. Hierbei wird natürlich dem Bordesholm-Schleswiger Altar von Brüggemann (1521) die Hauptaufmerksamkeit gewidmet, bei der nur geringe niederländische, einige oberdeutsche Einflüsse, also vorwiegend eigenartige Kennzeichen sich ergeben, die noch bei verschiedenen anderen Altären nachweisbar sind in Abstufungen, die sich zu 3 Gruppen verdichten. So gewinnt das ganze Material Leben, und 116 Altäre, die nicht datirt sind, reden eine ganz bestimmte Sprache. Damit ist mühsam die Grundlage geschaffen für das Schlufskapitel, welches den Entwicklungsgang der schleswig-holsteinischen Altarplastik darlegt, die als die Frucht einheimischer Schulen um die Mitte des XV. Jahrh. beginnt, sehr ergiebig, aber zuerst etwas handwerksmäfsig, dann von 1500 an in künstlerischer Vollendung. — Mit steigendem Interesse folgt man den klaren, folgerichtigen Auseinandersetzungen, die überall den Eindruck der Objektivität machen, daher als zuverlässige Beweisführungen dankbar angenommen werden. B.

Die Gewebesammlung des Königl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin. Im amtlichen Auftrage herausgegeben von Julius Lessing. Verlag von Ernst Wasmuth.

Das systematische Sammeln alter Gewebe für Zwecke der Kunstwissenschaft und Praxis wird erst ein halbes Jahrhundert gepflegt, und die Privatsammler sind hier mehr noch wie in anderen Zweigen, die Pioniere für die Museen gewesen. Von diesen hat das Berliner erst vor einem Vierteljahrhundert die bezügliche Arbeit begonnen, bald aber allen anderen den Rang abgelaufen, dank dem Aufgebote der Mittel, vielmehr noch der Kenntnifs und Betriebsamkeit seines Direktors, der diesen archäologisch und praktisch so wichtigen Kunstzweig als ganz besondere Spezialität unermüdlich gepflegt hat. Dafs es ihm vergönnt wird und gefällt, die glänzenden Erfolge seines Sammeleifers in einem überaus grofsartig angelegten Werke zu veröffentlichen, ist um so wärmer zu begrüfsen, als die alten Gewebe in ihrer kunstgeschichtlichen und vorbildlichen Bedeutung bisher nicht hinreichend gewürdigt, daher weder in durchaus zuverlässigen Abbildungen wiedergegeben, noch auch in ernster Forschung auf ihren Ursprung und Zusammenhang wissenschaftlich und technisch genugsam geprüft sind. Für das entscheidende Wort, oder vielmehr, da es sich um eine lange Reihe von Räthseln handelt, für die Beseitigung aller Zweifel, sind freilich die Verhältnisse noch lange nicht gereift, aber gerade defswegen ist es um so wichtiger, dafs die ausdauerndsten und kompetentesten Forscher, zumal diejenigen, die von hoher Warte zu vergleichen vermochten, ihre Beobachtungen nicht länger mehr zurückhalten, selbst wenn diese zumeist über den Bereich von Vermuthungen und Kombinationen nicht wesentlich hinausreichen sollten. Auf diesem schwierigen Gebiete ist jeder ernste unbefangene Eindruck, falls er nur den Objekten entnommen ist, von Werth, wenn er auch nicht sofort eine Ueberzeugung begründen könnte. Sprachforscher, Ethnographen, Symboliker, Techniker müssen hier den Kunsthistoriker unterstützen zur endlichen Klärung und endgültigen Lösung. Zunächst bedarf es durchaus zuverlässiger grofser Abbildungen und vorläufiger Bestimmungen. Jene sollen durch die im gröfsten Folioformate gehaltenen Hefte geboten werden, 10 an der Zahl von je 30 Tafeln (15 in Farbendruck, 15 in Lichtdruck à 60 Mk.), diese durch den Textband mit 100 Tafeln (50 farbig, 50 schwarz).

Was von den Abbildungen hinsichtlich der photographischen Schärfe und der koloristischen Treue zu erwarten ist, zeigt die vor Kurzem erschienene erste Lieferung, welche Gewebe des VII. bis XVII. Jahrh. enthält und zwar 18 ornamentale (geometrische und vornehmlich vegetabilische) Muster, 13 Thierfigurationen in den verschiedensten Fassungen, 2 szenische Darstellungen, sämmtlich in der Gröfse den Originalen sich anschliefsend. Alle sind in Seide gewebt: 17 in einfacher Bindung, 8 als Brokate, 8 als Sammete, und hinsichtlich der zeichnerischen und farblichen Reproduktionen darf allen, namentlich aber den Sammeten, das allerhöchste Lob gespendet werden; sie wirken, mit einem Worte, wie die Originale und zwar genau so, wie diese jetzt erscheinen. Die beiden Szenen gehören dem VII. bezw. XIII. Jahrh. an, die animalischen Musterungen dem VIII. bis XV., die rein ornamentalen dem XIII. bis XVIII.; Persien (ältester und neuerer Zeit), Byzanz, Arabien, Sicilien, Spanien, Deutschland haben die Beiträge geliefert, die meisten Italien; das Vorsatzblatt, welches jede Tafel schützt, bietet die betreffenden theils längeren, theils kürzeren Notizen, die vorläufig vollauf genügen, und für die spätere Reihenfolge nur die Beifügung der Nummern bedürfen. Die Ursprungsangaben in Bezug auf Land und Zeit sind mit Vorsicht und doch ausreichender Bestimmtheit gemacht und dürften gegen erheblichen Einspruch im Ganzen gesichert sein, ob-

wohl gerade hier die Hebel weiter anzusetzen sind von der Forschung, die jetzt so vorsorglich und tadellos das Material vorgelegt erhält. — So umfassend es auch im Berliner Museum geborgen ist, gerade aus den älteren Perioden, aus denen es nur ausnehmend günstige Umstände auf unsere Tage vererbt haben, für dieses grofse Werk, dem am wenigsten der Vorzug der Vollständigkeit fehlen darf, wird es doch nicht ganz ausreichen, vielmehr noch der Ergänzung besonders aus kirchlichem Besitz bedürfen, aus welchem es hoffentlich auch in den Fällen nicht vorenthalten wird, dafs es wiederum den Schreinen anvertraut ist, wie in Siegburg und in St. Kunibert zu Köln (vergl. diese Zeitschr. Bd. XI. Sp. 225 ff., 361 ff.). — Dafs der Verfasser auch die gewebten Borten von den byzantinischen und palermitanischen bis zu den italienischen und kölnischen in den Kreis seiner Untersuchungen ziehen wird, ist wohl nicht zu bezweifeln. — Möge die Frische, die ihn auszeichnet, ihm ungemindert erhalten bleiben, zur Vollendung dieses gewaltigen Werkes, welches nur er zu leisten vermag!

Schnütgen.

Kardinal Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift zu Halle 1520—1541. Eine kirchen- und kunstgeschichtliche Studie von Dr. Paul Redlich. Mainz 1900. Verlag von Kirchheim (Preis 12 Mk.)

Auf der Suche nach dem urkundlichen Material für die mäcenatische Thätigkeit des Kardinals Albrecht fand der Verfasser es besonders in den Archiven von Magdeburg und Würzburg in solcher Fülle, dafs eine Beschränkung sich empfahl, und zwar auf das vom Kardinal gegründete Kollegiatstift zu Halle, zumal die Darstellung seiner ganzen geschichtlichen Entwickelung von der Gründung 1519 bis zur Auflösung nach nur 21 jährigem Bestand als eine sehr verlockende Aufgabe erschien. Er hat dieselbe sehr ernst genommen und legt jetzt die Frucht seiner Arbeit vor: auf 361 Seiten die Geschichte des Stiftes und auf 245 Seiten 41 urkundliche Beilagen. Im I. Kapitel behandelt er die Gründung des Stiftes, dessen Verfassung und Verwaltung. Wie dasselbe schnell an Macht und Einflufs gewann, so dafs sogar, unter der Mitwirkung von zwei hervorragenden Stiftsherren die Gründung einer Hochschule geplant wurde, wird erörtert. Den Stiftsgebäuden, namentlich der Kirche als Baudenkmal ist das II., der Innenausstattung derselben das III. Kapitel gewidmet, und hier ist auf nahezu 100 Seiten hinsichtlich des Grabdenkmals, des überaus reichen Chor- und Schiffschmuckes, namentlich der Gemälde und ihrer Meister, der liturgischen Bücher und ihrer Eigenart sehr viel Aufschlufs geboten, der um so wichtiger, als von diesen Kunstwerken Einiges erhalten geblieben ist. Noch eingehender beschäftigt der Verfasser sich mit dem Heiligthum, d. h. mit dem grofsen Reliquienschatze, zu dem der Kardinal die Sammlung seines Vorgängers, des Erzbischofs Ernst in der Kirche der Moritzburg zu Halle vervollständigte (und für den Luther schon 1521 die Bezeichnung: „Abgott zu Halle" gebrauchte). Ihm sind die beiden illustrirten Heiligthumsverzeichnisse gewidmet, von denen das erste, das sogenannte: Hallesche Heiligthumsbuch mit 237 Holzschnitten geschmückt, kurz vor Schlufs des Jahres 1520 gedruckt wurde, das andere, welches im Jahre 1526 abgeschlossen und unzutreffend früher „Mainzer Domschatz" genannt wurde und für welches der Verfasser nicht unpassend die Bezeichnung: „Liber ostensionis (reliquiarum)" vorschlägt, in einem jetzt zu Aschaffenburg befindlichen Kodex von 429 Pergamentblättern besteht, auf denen 353 Reliquienbehälter in kolorirten Federzeichnungen abgebildet und beschrieben sind. „Die Reliquien und ihre Eintheilung", ganz besonders „Die Reliquiare und ihre Herkunft" gaben Veranlassung zu vielen kunstgeschichtlichen Untersuchungen, die hinsichtlich des spätmittelalterlichen Kultus der Reliquien und der Art, wie letztere künstlerisch behandelt, also gefafst wurden, manches Neue bieten. In diesen Untersuchungen begegnet auch die »Zeitschrift für christliche Kunst«, deren Lesern bekannt ist, dafs sie zwei im Stockholmer Nationalmuseum befindliche, bis dahin ganz unbekannte Gegenstände aus dem Besitze des Kardinals Albrecht veröffentlicht hat: das im Liber ostensionis abgebildete Reliquienkreuz (Bd. XI Sp. 65—74) und der (Bd. XI Sp. 109—112 reproduzirte) Bischofsstab vom Jahre 1539. — Diese glänzende Kirchenausstattung und die prunkvolle Hofhaltung lenkten auf das Hallesche Stift in den 30er Jahren die Aufmerksamkeit von ganz Deutschland, und namentlich in den Jahren 1536—38 erregten sie die Bewunderung mancher hoher fürstlichen Besucher. Aber nur zu bald erfolgte der Umschwung; die Reformation fand Eingang, der ihr erleichtert wurde durch die Schuldenlast des Kardinals und durch die zu ihrer Tilgung vom Landtag zu Kalbe 1541 beschlossene Aufhebung des Stiftes. — So findet in diesem soliden Buche, welches an der Hand der Urkunden vorsichtig prüft und besonnen urtheilt, nicht nur die Kirchen- und Kulturgeschichte, sondern auch, und zwar vornehmlich, die Geschichte der Kunst ihre Rechnung, besonders der Kleinkünste, deren ganz ungewöhnlicher Förderer und Mäcenat der Kardinal Albrecht war.

Schnütgen

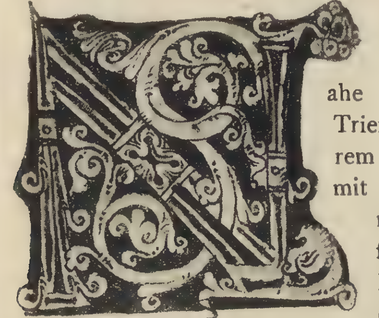
Der Kunstverlag von B. Kühlen in M.-Gladbach hat die beiden Prachtwerke Sceptra mortis und Rosa mystica in neuen Auflagen herausgegeben, auf welche (unter Bezugnahme auf Bd. IV, Sp. 296 und Bd. XI, Sp. 288 dieser Zeitschrift) die Aufmerksamkeit um so mehr hingelenkt werden darf, als die früheren Mappen sich jetzt zu hübsch gebundenen Büchern (à 15 Mk. und 10 Mk.) vervollkommnet haben, welche die Durchsicht und den Genufs der von Tobias Weifs in ganz selbstständiger Auffassung, von Bernhard Kraus im Anschlusse an die spätgothischen Holzschnitte und Kupferstiche vortrefflich behandelten Blätter wesentlich erleichtern und durch die von Kreiten bezw. Esser beigefügten geistvollen Erklärungen bezw. Sonette zu fruchtbarer Betrachtung der theils ernsten, theils lieblichen Darstellungen anregen. Als Festgeschenke werden die beiden auch in ihrer äufseren Erscheinung ansprechenden Bücher sich stets bewähren.

H.

Abhandlungen.

Die Klostergebäude der Benediktiner-Abtei von St. Matthias bei Trier.

(Mit 30 Abbildungen.)



Nahe vor den Thoren Trier's, in unmittelbarem Zusammenhange mit der weithin berühmten Wallfahrts-Kirche St. Matthias, befinden sich noch ganz bedeutende Klostergebäulichkeiten der ehemaligen grofsen Benediktiner-Abtei, die als eine der ältesten Deutschlands gilt.

Die ersten Anfänge des Klosters sollen nach einer handschriftlichen Bemerkung in einem Buche der alten Klosterbibliothek, aus dem VI. Jahrh. stammen und Ende des IX. Jahrh. soll ein zweiter Neubau erfolgt sein, welcher jedoch bereits nach kurzer Zeit von den Normannen sei zerstört worden. Die heute noch vorhandenen interessanten Klostergebäude, welche seit 1805 Eigenthum der Familie von Nell sind, stammen gröfstentheils aus der Mitte des XIII. Jahrh. und wurden angeblich durch den Abt Jacob von Lothringen (1210—1257) errichtet.[1]) Im Nachstehenden seien an der Hand verschiedener Abbildungen die noch aus dieser Zeit stammenden Gebäulichkeiten hinsichtlich ihrer baulichen Beschaffenheit, ihrer ursprünglichen Bestimmung und technischen Ausführung einer kurzen Besprechung unterzogen.

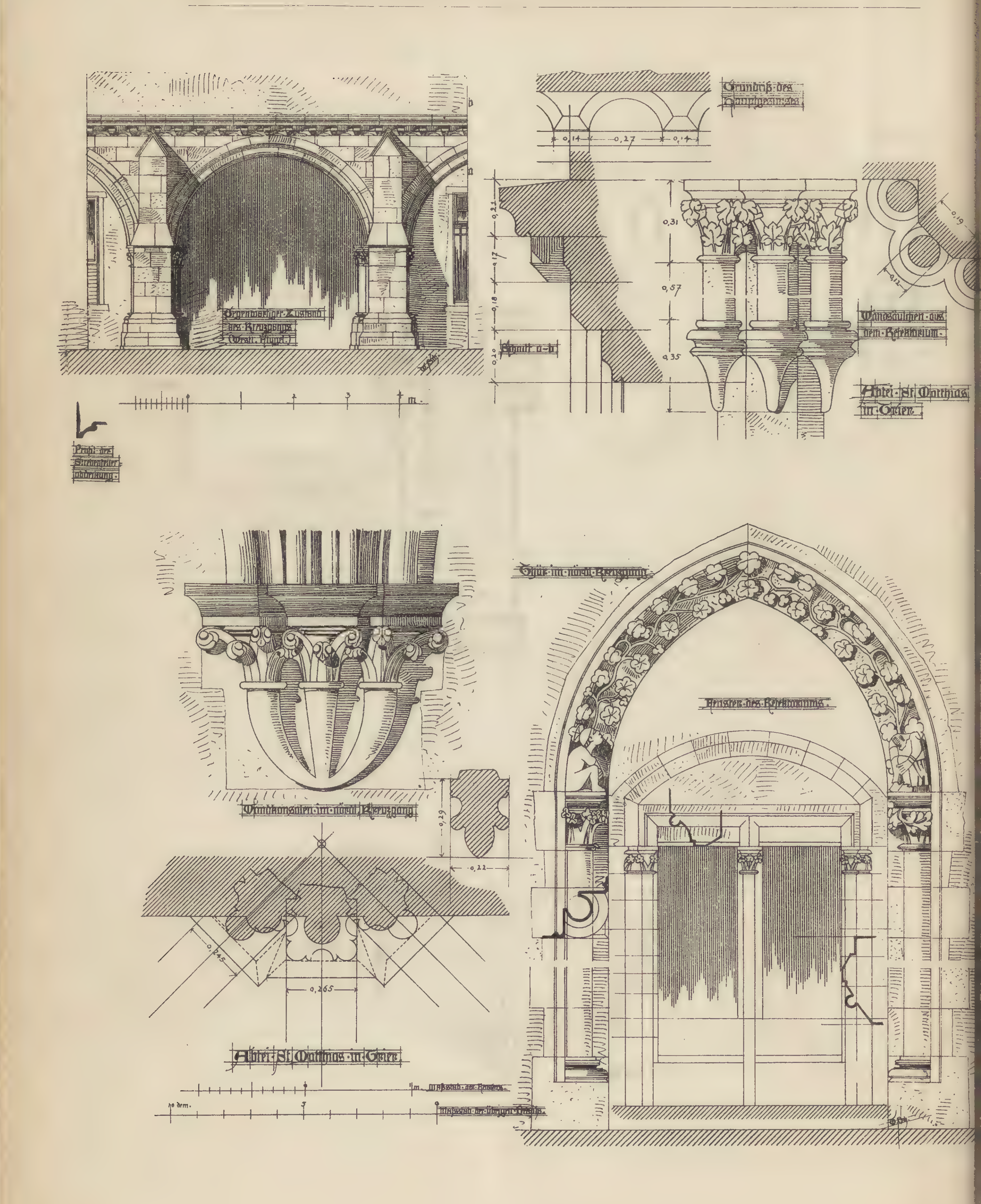
Wie bei fast allen Klosteranlagen des Mittelalters, so gruppiren sich auch hier die einzelnen Gebäudeflügel um einen Kreuzgang, von welchem noch drei Flügel mit Ausnahme der Fenstermafswerke erhalten sind. Der an der Südseite der Kirche befindliche, welcher mit letzterer durch ein sehr hübsch ausgebildetes Portal in Verbindung steht, ist bis auf Kämpferhöhe abgetragen, sodafs also von diesem nur noch die Pfeiler und Wandkonsolen vorhanden sind. Von den Kreuzgängen war nur der östliche überbaut, die übrigen hatten also über dem Gewölbe ein Pultdach. Die Strebepfeiler des südlichen Kreuzganges endigten sehr wahrscheinlich in Fialen; auch kann man daselbst noch die Ansätze der früher vorhandenen Wasserspeier bemerken. Beim westlichen Flügel fehlte beides, indessen ist hier das Hauptgesims in reicherer Weise behandelt, wie aus der Abbildung (Sp. 355: gegenwärtiger Zustand des Kreuzgangs) näher ersichtlich ist.[2])

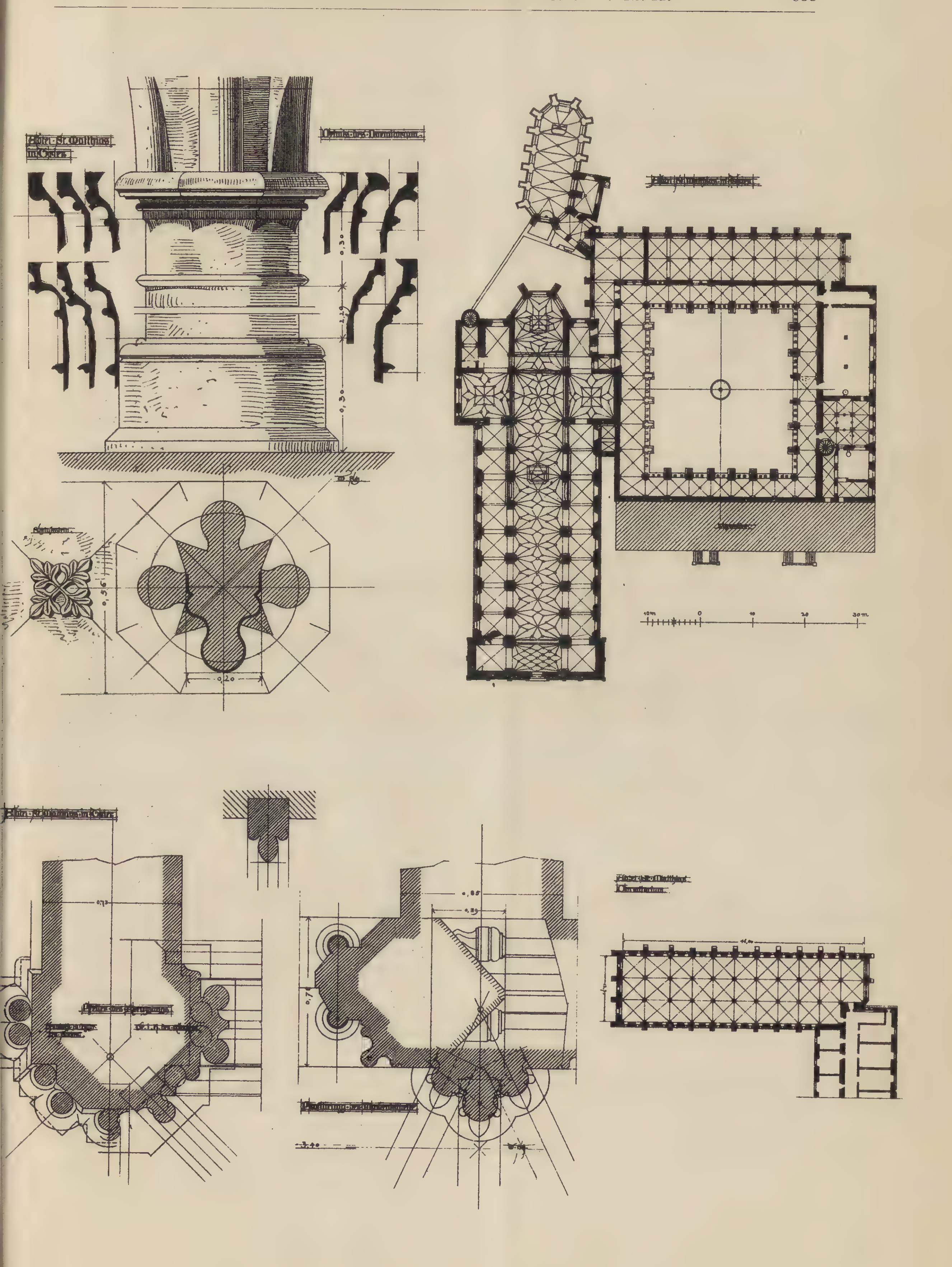
Ein Blick auf den abgebildeten Grundrifs aus dem Werke von Schmidt »Römische, byzantinische und germanische Baudenkmale in Trier und seiner Umgebung« zeigt uns die Anlage, wie sie vor der Revolutionszeit bestand und auch heute noch mit Ausnahme des westlichen Flügels, des Herrenhauses, im Wesentlichen erhalten ist. Zwar sind durch die Verwandlung der Klostergebäude zu einem Rittergut verschiedene bauliche Umänderungen vorgenommen worden, so z. B. mufsten die Oeffnungen der Kreuzgänge zugemauert werden, um als Stallungen verwerthet werden zu können, und ebenso sind in dem östlichen Flügel Stallungen und Futterräume eingerichtet.

Ueber die ursprüngliche Bestimmung des östlich vom Kreuzgang gelegenen Saales sind keine genauen Nachrichten vorhanden. Ein Theil desselben, fünf Joche, wurden Ende des XVII. oder Anfang des XVIII. Jahrh. abgetrennt und erhielten reiche Stuckverzierungen. Hierbei wurden die profilirten Kapitäle der freistehenden Säulen, sowie die Wandkonsolen der Gewölbeanfänger und die Schlufssteine abgehauen, vermuthlich um den Gesammteindruck möglichst einheitlich zu gestalten. In der Mitte dieser mit reichem Stuck verzierten Gewölbefelder sind in vierpafsförmigen Medaillons heilige Bischöfe gemalt und dürfte wohl auf Grund der reicheren Ausstattung die Annahme berechtigt sein, dafs hier wenigstens in späterer Zeit sich der Kapitelsaal befand. Schmidt bezeichnet den neun Joche umfassenden Saal in seiner Beschreibung als Sommer-

[1]) Dr. J. Marx »Geschichte des Erzstifts Trier«.

[2]) Ganz ähnliche Gesimsbildungen befinden sich an der aus gleicher Zeit stammenden Benediktiner-Abteikirche zu Offenbach am Glan.


Grundriß des Hauptgesimses
Schnitt a–b
Wandsäulchen aus dem Refektorium
Abtei St. Matthias in Trier
Tür im nördl. Kreuzgang
Fenster des Refektoriums
Wandkonsolen im nördl. Kreuzgang
Abtei St. Matthias in Trier



Refektorium und glaubt dieses durch die Anordnung der Doppelöffnung im ersten Joch nördlich, durch welche in dem Falle die Speisen hereingereicht wurden, sowie durch die Abtrennung desselben Joches vermittelst des Pfeilers, motiviren zu können. Der Saal hatte ursprünglich grofse Fensteröffnungen mit dreitheiligem Mafswerk, wie solches noch theilweise in dem nebenan befindlichen Raum vorhanden ist.

Dieser letztere dient gegenwärtig als Sakristei der St. Matthiaskirche, und wird ursprünglich auch wohl als solche gedient haben. Nachweislich wird sie hierfür seit dem Jahre 1722 benutzt, da in jenem Jahre daselbst ein neues Marmor-Lavabo angelegt wurde, auf welchem sich eine Inschrift mit dieser Jahreszahl befindet.

Von dieser Sakristei aus gelangte man in die an beiden Seiten polygonal abgeschlossene Marienkapelle,[3]) von welcher nur noch der auf dem Gesammtgrundrifs schwarz angelegte Theil erhalten ist. Die Anlage dieser Kapelle gibt Zeugnifs von der grofsen Marienverehrung des XIII. Jahrh. Man begnügte sich nicht damit, der hl. Gottesmutter Altäre zu errichten, sondern es wurden ihr zu Ehren an gröfseren Kirchen und Kathedralen noch besondere Kapellen in der Axe des Chores erbaut. Beispiele dieser Art finden wir ganz besonders bei französischen Kathedralen wie in Amiens, Sens, Rouen, Chartres, Langres u. s. w. Da die Erbauung vorgenannter Kathedralen viel früher erfolgte als die Anlage der Marien-Kapelle von St. Matthias, so wird man die Errichtung derselben wohl dem französischen Einflufs zuzuschreiben haben. Die Kapelle wurde ebenfalls durch den Abt Jacob von Lothringen erbaut und durch Arnold von Isenburg unter grofser Feierlichkeit konsekrirt.[4]) Leider wurde sie 1805 gleich nach Aufhebung des Klosters abgetragen.

In dem Obergeschofs des östlichen Flügels befindet sich das Dormitorium. Dasselbe ist von ganz aufsergewöhnlicher Ausdehnung. Auf 19 in zwei Reihen gestellten Säulen ruhen die Kreuzgewölbe, welche alle mit Blattwerk verzierte Schlufssteine aufweisen. Die Gewölbe sind, wie aus dem Detail des Pfeilers ersichtlich, ohne profilirte Rippen, jedoch haben die trennenden Gurtbogen eine sehr wirkungsvolle Profilirung aufzuweisen. Die Kapitäle der freistehenden Säulen sind ohne Blattwerk, nur profilirt, aber von solch grofser Abwechselung und Feinheit, wie man sie wohl selten wiederfinden wird. Dasselbe gilt auch von den Kapitälen der Wandsäulen. Die Fensteröffnungen der Langseiten des Dormitoriums sind verhältnifsmäfsig klein und waren alle mit zwei vertikalen Eisenstäben vergittert. Die Sturze dieser Fenster zeigen den Kleeblattbogen. An dem südlichen Kopfende des 46,50 *m* langen und 12,70 *m* breiten Schlafsaales befanden sich zwei gröfsere aber einfache Mafswerkfenster; auch sei bemerkt, dafs sich der ursprüngliche Estrich des Dormitoriums zum Theil noch erhalten hat.

Da die noch vorhandenen frühmittelalterlichen Bauten Trier's fast alle Spuren früherer Bemalung aufweisen, so vermuthete Unterzeichneter solche auch hier und wurde bei dieser Nachforschung nicht getäuscht. Unter verschiedenen Kalkschichten zeigte sich in den Fensternischen einfache Quaderbemalung in rothen Ockerlinien und an den Ecken eine breitere Einfassung in gelbem Ocker. Ebenso waren die profilirten Gurtbögen und auch wohl alles Hauwerk daselbst farbig gehalten. Bei einer weiteren Untersuchung der übrigen mittelalterlichen Bautheile der Klostergebäude nach farbigen Resten wurde ermittelt, dafs sämmtliche Gebäulichkeiten im Innern farbig und zwar fast nur in roth und gelb behandelt waren.

[3]) Genauere Mittheilungen über diese Kapelle sind vor Kurzem erfolgt in »Trierisches Archiv« von Dr. Keuffer, Heft V. „Die Marienkapelle auf dem Kirchhofe von St. Matthias" mit 2 Zeichnungen und einem Bilde. Von Fr. Kutzbach.

Aufser diesen schätzenswerthen Mittheilungen sei auch noch hingewiesen auf: »Voyage litteraire de deux religieux Benedictins« aus dem Jahre 1724. Dieselben beschreiben kurz die Abteikirche, sowie die Kapelle des hl. Maternus und diejenige des hl. Quirinus und gehen dann zur Muttergottes-Kapelle über mit den Worten:

„La quatrième et la plus recente de toutes, est celle de Notre-Dames, qui étoit autrefois la chapelle des abbéz, et qui sert aujourd'hui de cimetière aux religieux. Il y a un tombeau élévé, mais sans épitaphe, et sans figure. On y voit aussi sur l'autel un sepulcre suspendu qui est de marbre, ou d'une autre pierre qui vaut le marbre. On ne pût nous dire de qui il étoit. Mais je ne donte point qu'il ne soit celui de quelque saint."

[4]) Mittheilungen hierüber in Ph. Diel »Die St. Matthiaskirche bei Trier und ihre Heiligthümer«, Festschrift zur Inthronisation des Hochw. Herrn Dr. Felix Korum, Bischof von Trier. S. 24.

Die in dem Grundrifs angegebene Eintheilung des südlichen Flügels, welche heute noch zum Theil vorhanden ist, stammt aus späterer Zeit. Nach Angabe des Besitzers Herrn Dr. von Nell befand sich ursprünglich ein grofser Saal in diesem Flügel, welcher in vier Joche eingetheilt war. Die Gewölbe hatten also die doppelte Spannung der übrigen und waren daher naturgemäfs auch viel höher als die der übrigen Säle. Die Höhe derselben bis zum Kämpfer betrug 4,30 *m* und bis zum Scheitel 8,70 *m*. Nach dem Kreuzgange zu befanden sich Rundfenster von etwa 1 *m* Durchmesser, während an der entgegengesetzten Seite in jedem Joch ein gröfseres zweitheiliges Fenster angebracht war, wie sich ein solches auch heute noch an der östlichen Stirnseite des Flügels befindet. Dasselbe ist von aufsen sehr schlicht gehalten, während es im Innern, wie aus der Skizze näher ersichtlich ist, eine sehr wirkungsvolle Profilirung aufzuweisen hat. Die Basis der kleinen Säulchen wie überhaupt die ganze Sohlbank des Fensters ist durch die später erfolgte Anordnung der Zwischendecke verdeckt worden. Obgleich wir nicht die geringsten Notizen über die Bestimmung des südlichen Flügels besitzen, so wird man doch wohl nicht fehlgehen, wenn man annimmt, dafs auch dieser hochgewölbte Saal als Refektorium benutzt wurde.

Für die Eintheilung des westlichen Flügels fehlen die Anhaltspunkte gänzlich. Vermuthlich befanden sich hier in der Nähe des Refektoriums die Küche und weiter auf die Kirche zu die Vorrathsräume und das Laien-Refektorium.

Die Architektur der aus dem XIII. Jahrh. stammenden Gebäude athmet denselben frühgothischen Geist wie die Liebfrauenkirche und der Kreuzgang des Domes. Wie bei letzterem, so sind auch hier die grofsen Oeffnungen des Kreuzganges und der Portale rundbogig gestaltet und sowohl die Profile als die Skulpturen zeigen jene feine Eleganz, die auch der Liebfrauenkirche so grofsen Reiz verleiht.

Wenn wir uns die Reste des Kreuzganges näher betrachten, so wird man bemerken, dafs demselben die reichste Ausbildung zu Theil wurde. So waren die Pfeiler zwischen den Mafswerköffnungen von neun freistehenden Säulchen aus Schiefermarmor umgeben und auf diesen befanden sich reich ornamentirte Kapitäle, die als Abschlufs eine ebenfalls aus Schiefermarmor bestehende Deckplatte trugen. Die Abwechselung in der Wahl des Materials, die offenbar auch den Einflufs der romanischen Bauwerke Rheinlands erkennen läfst, wird in Verbindung mit der inneren farbigen Behandlung von grofsartiger Wirkung gewesen sein; es wäre daher mit Freude zu begrüfsen, wenn diese Perle der rheinischen Kreuzgänge recht bald wieder in ihrer ursprünglichen Schönheit erstrahlen würde.[5])

Auch die technische Ausführung war, so viel man noch an den vorhandenen Bauwerken ersehen kann, tadellos. Zu den Werksteinen sind aufser den vorhin erwähnten Säulchen aus Schiefermarmor noch weifse und gelbe Kalksteine verwandt worden. Ersterer wurde aus der Gegend von Bar-le-Duc bezogen, letzterer aus den Brüchen von Jaumont bei Metz. Ferner wurden auch noch Sandsteine von Kordel und Wasserliesch benutzt. Bemerkenswerth ist auch die Bearbeitung der Werkstücke vermittelst der Zahnfläche.

Es ist fast als ein Wunder zu betrachten, dafs die vorbeschriebenen Gebäulichkeiten und die neben diesen befindliche St. Matthiaskirche in den Schreckensjahren 1673—75 der Zerstörung entgangen sind. Die ruchlosen Heerführer Ludwigs XIV. hatten in jener Zeit in Trier nicht weniger als neun Kirchen durch rohen Uebermuth zerstört, darunter auch die aus dem XI. und XII. Jahrh. stammende Paulinuskirche, sowie die herrliche Abteikirche von St. Maximin. St. Matthias sollte ebenfalls dem Boden gleichgemacht werden, jedoch ist dieses dank dem frühzeitigen Eintreffen der zur Befreiung der Stadt entsandten alliirten Truppen noch rechtzeitig vereitelt worden.

Beim Herannahen der französischen Truppen im Jahre 1794 mufsten alle Insassen des Klosters flüchten, das Klostergebäude wurde ausgeplündert, alles Eisenwerk herausgerissen und fortgeschafft und darnach das Kloster in ein Lazareth verwandelt.

Im Jahre 1802 wurde dasselbe aufgehoben und der letzte Abt desselben war Andreas Welter aus Clüsserath.

Trier. Wilh. Schmitz.
Dombaumeister.

[5]) In anerkennenswerther Weise hat Herr Dr. von Nell mit nicht unbedeutenden Kosten bereits vollständig neue Oekonomiegebäude errichten lassen, um in nächster Zeit mit den Instandsetzungsarbeiten der ehemaligen Klostergebäude beginnen zu können.

Die Reiterfiguren der Regensburger Domfaçade im Lichte mittelalterlicher Kirchenpolitik.



n seinem werthvollen Aufsatze: „Die vier reitenden Könige an der Façade des Regensburger Domes" [1]) ist es Domdekan Dr. G. Jakob gelungen, in überzeugender Weise die seit mittelalterlicher Zeit in Vergessenheit gerathene ikonographische Bedeutung der Reiterfiguren an der Stirnseite der vier Hauptpfeiler der Domfaçade zu Regensburg wiederum an's Licht zu ziehen. Die vier Reiterfiguren sind nach ihm eine Darstellung der vier Weltreiche, welche der Prophet Daniel (7, 2 ff.) unter dem Bilde von vier phantastischen Thieren schaute. Bereits das Malerbuch vom Berge Athos enthält die Anleitung zu einer künstlerischen Wiedergabe des prophetischen Gesichtes. Es lässt von den vier Thieren die Beherrscher der vier Weltreiche, des chaldäischen, persischen, griechisch-macedonischen und römischen, getragen sein, nämlich Nabuchodonosor, Darius, Alexander und Augustus. Jacob unterläfst es nicht, auf den Zusammenhang dieser Bilderreihe mit dem Skulpturenschmucke der ganzen Façade hinzuweisen. Der Regensburger Dom sei dem Apostelfürsten Petrus geweiht, dem der Herr die Schlüssel seines Reiches übergeben habe. Dieses, das Reich Jesu Christi, sei nach der Prophetie Daniels (7, 11 ff.) dazu bestimmt, die grofsen Weltreiche abzulösen; die vier Könige „weisen somit auf den König aller Könige und sein ewiges Reich, auf Jesus Christus und seine Kirche". Der von Christus bestellte Lenker seines Reiches auf Erden aber ist Petrus, — dies der Grundgedanke des bildnerischen Schmuckes der Façade.

Am Schlusse seines Aufsatzes spricht der Verfasser den Wunsch aus, seine Mittheilung möge ein „Anlass sein, auch anderwärts Nachschau zu halten, ob die Darstellung der vier Weltreiche sich in Kirchen des Occidents irgendwo und in welcher Auffassung etwa finden könne". Diesem Wunsche beabsichtigen die folgenden Zeilen nachzukommen. Sie wollen darthun, dafs der gleiche Gegenstand und zwar in Regensburg selbst im Mittelalter noch einmal dargestellt war. Zugleich soll gezeigt werden, welche spezifische Auffassung das Mittelalter mit jener Darstellung der vier Weltreiche verband.

[1]) Zeitschrift für christl. Kunst 1900, 117—124.

Auf der Suche nach ähnlichen Reiterfiguren, wie sie den Regensburger Dom schmücken, machen wir unwillkürlich zunächst vor der prächtigen Façade des Strafsburger Münsters Halt. Ueber Strafsburg hatte sich der französische Einflufs in der Façadenbildung weiter ostwärts, namentlich nach Regensburg erstreckt. Die Vertikal- und Horizontalgliederung der Strafsburger Münsterfaçade scheint für Regensburg von vorbildlicher Bedeutung gewesen zu sein.[2]) In den zierlichen Tabernakeln der Façadenpfeiler jenes Münsters an der Endigung des Untergeschosses nun treffen wir Reiterfiguren und zwar ebenfalls reitende Könige wie zu Regensburg. Es waren ursprünglich nur drei derartige Bildwerke. Wenn wir dann freilich vernehmen, dafs in ihnen die Wohlthäter von Land und Bisthum verewigt werden wollten, so bleibt für die Analogie mit den Regensburger Figuren kein Raum.[3]) Nur der Gedanke legt sich nahe, dafs der Regensburger Meister das wirksame Motiv von Reiterfiguren zu Strafsburg gefunden haben mag, um es seinen Verhältnissen und der ihn bindenden Gedankenwelt anzupassen.

Ohne übrigens die Wanderung in der Richtung nach Frankreich hin fortzusetzen, sind wir im Stande, eine, nunmehr allerdings längst verschwundene, Darstellung der vier Weltreiche aufzuweisen und zwar in Regensburg selbst, in der Abteikirche des hl. Emmeram.

In zwei Handschriften sind Sammlungen mittelalterlicher Bildertituli aus der Kirche von St. Emmeram erhalten, welche uns einen Schlufs auf die vormalige Ausstattung dieses Gotteshauses ermöglichen, nämlich in dem Cod. lat.

[2]) Vgl. Dohme »Geschichte der deutschen Baukunst«, Berlin 1885, 232.

[3]) Vor mir liegt ein Strafsburger Münster- und Thurmbüchlein von G. H. Behr, Strafsburg 1744, welches über die ehemaligen Reiterfiguren folgendes enthält (S. 94): »Unten an der Fenster-Rosen sind vier Stellungen, nemlich an den 4 Pfeilern auswendig. Eine Stellung ist zwar leer, in denen 3 andern aber sind die Bildnifse derer drey Könige Clodovaei, Dagoberti und Rudolphi von Habsburg mit Scepter und Cron zu Pferd sitzende, welche im Jahr 1291 dahin gestellt wurden.« Bei der Restauration wurden die Königsfiguren im ersten und zweiten Geschosse auf zwanzig erhöht, von denen nur zwei nicht Reiterbilder sind.

der Münchner k. Hof- und Staatsbibliothek Nr. 14970 (Emmeram. 970) aus dem XVII. Jahrh. und in dem Codex VI 3 der Klosterbibliothek von Wilhering bei Linz aus dem XV. Jahrh.

Beide Manuskripte teilen die Legenden zu den reichen Malereien mit, mit denen wahrscheinlich bald nach dem Brande von 1160 die flache Decke der Kirche wieder ausgeschmückt wurde. Nur mehr wenige erhaltene Reste geben uns von der Malweise jener Zeit in und um Regensburg eine Vorstellung. Allein diese wenigen Reste, wie die Wand- und Deckenbilder der Allerheiligenkapelle innerhalb des Domkreuzgangs in Regensburg, des Karners zu Perschen bei Nabburg, die erst jüngst wieder an's Licht gezogene malerische Ausschmückung der bei Regensburg gelegenen Klosterkirche von Prüfening zeigen die monumentale Malerei von damals auf einer bedeutenden Höhe der Entwicklung.

Unter den Plafondmalereien von St. Emmeram befand sich auch eine Darstellung der vier Weltreiche. Sie zierte die Decke über dem mächtigen westlichen Querschiffe der Kirche. Da die Texte der beiden Handschriften von ungleichem Werte sind, so teile ich aus der älteren und korrekteren mit, was sie über jene Darstellung enthält. Sie leitet Fol. 51a die Tituli folgendermassen ein: *Subsequencia carmina in summitate ecclesie s. Emerammi Ratispone junctis figuris historias continentibus habentur.*

Fol. 52a folgt dann die Schilderung der Wiedergabe der Daniel'schen Prophetie:

In Summitate chori s. Dionisy habetur visio Danielis de Quatuor regnis fortissimis danielis VII. videlicet.

de regno Chaldeorum, persarum et medorum, Grecorum et Romanorum. Primum regnum Chaldeorum signatur per leenam cui insidet Nabuchodonosor de quo hy habentur versus

Signas ecce lea babilonis magna trophea
Sed quid nobilitas quam non vult diua potestas.

De secundo videlicet regno Persarum et Medorum, quod signatur per versum cui insidet Cirus Rex persarum et medorum habetur hoc distichon

Ursa rapax et dente minax te persida pugnax
Datque medum signisque ferum titulisque superbum.

De tercio regno videlicet grecorum signato per pardum cui insidet Alexander magnus Macedo ibidem leguntur hec bina carmina

Dat celer excursus pardi Macedo tibi cursus
Et regni laceras grecorum monstrat habenas.

(Fol. 52b): *De quarto Regno videlicet Romanorum Quod erit Vltimum ex quo orietur Regnum antichristi signatum per bestiam terribilem et mirabilem habentem X cornua e quorum medio aliud paruum cornu oritur cui insidet Julius primus Rex seu cesar Romanorum. Hec habentur*

Bestia bellatrix te Roma notat dominatrix
Et cornu grande te rex in fine nephande.

In maiori rota sive Spera inter Quatuor minores Vbi habetur figura eius quem vir desideriorum appellat plenum dierum qui sedet vestimentaque eius candida vt nix etc. ut danielis VII. Hec duo carmina habentur

Qui regit eterno complectens omnia giro
Sceptris esse quidem dat et omnibus auferet idem.[4])

Die Auffassung der Daniel'schen Prophetie in den hier geschilderten Bildern ist ungefähr dieselbe wie im Malerbuche vom Berge Athos. Nur wird als Beherrscher des zweiten Weltreichs an Stelle des späteren Darius Cyrus genannt, welcher die Herrschaft der Perser über die Meder begründete. Unser Text hebt denn auch ausdrücklich hervor »rex Persarum et Medorum«. Dafs die Anleitung im Malerbuche sich mit der Wiedergabe der vier Weltreiche die Daniel'sche Prophetie noch nicht erschöpft dachte, ist dadurch angedeutet, dafs der Schilderung der vier Thiere und ihrer Reiter die Worte folgen: »Das andere wie in der zweiten Ankunft (des Herrn)«, wozu der Herausgeber des Malerbuchs die erklärende Bemerkung setzt: »bei der Beschreibung des jüngsten Gerichtes«.[5]) Auch in St. Emmeram war der zweite Theil des Gesichtes berücksichtigt, aber er wurde offenbar nicht spezifisch eschatologisch gedeutet, vielmehr kam hier lediglich die eine Gestalt (figura) des Alten, der da sitzt und dessen Kleider weifs sind wie Schnee etc., zur Darstellung. Auch darin unterscheidet sich die Malerei zu St. Emmeram von den Angaben

[4]) Die Textabschrift verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn P. Dr. Otto Grillenberger vom Kloster Wilhering.

[5]) Schäfer, »Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos«, Trier 1855, 139.

des Malerbuchs, dafs sie auf die in dem letzteren vorgeschlagene Introduktion des Gesichts, nämlich die Darstellung des schlafenden Propheten selbst, des Meeres, aus dem die vier Thiere aufsteigen, die vier Winde etc., verzichtet, und die einzelnen Momente des Gesichts gesondert anordnet. Das grofse Rechteck der Querschiffsdecke zu St. Emmeram wird nämlich durch Kreise (rotae, sphaerae) in fünf Felder getheilt. Der gröfsere Kreis mit der Gestalt des Alten füllt die Mitte des Raumes aus und wird, wahrscheinlich nach den Ecken des Rechtecks hin, von den kleineren Kreisen mit den Reiterfiguren umgeben.

In welcher spezifischen Gesammtauffassung gipfelt nun in dem Cyklus von St. Emmeram die Darstellung der vier Weltreiche? Wir wenden uns mit dieser Frage der Beantwortung des zweiten der von Jacob am Schlusse seines Aufsatzes ausgesprochenen Desiderien zu. Im Malerbuche vom Berge Athos scheint für die künstlerische Wiedergabe der Danielschen Vorausverkündigung des Messianischen Weltreichs der Moment des endgiltigen Abschlusses dieses Reichs vorgesehen zu sein: der Menschensohn erscheint als Weltrichter. Zu St. Emmeram jedoch thront der Alte an Tagen in der Mitte der sich ablösenden Weltherrschaften als Quelle und Ziel, als Ausgangs- und Endpunkt aller Macht. Ausdrücklich betont die beigegebene Legende von ihm, dafs er es sei, welcher in einem ewigen Kreise alles umfange und regiere und dafs er so auch den Herrschaften ihren Bestand gebe und nehme.

Unleugbar tritt auf den Deckenmalereien der Gedanke an das Messianische Reich hinter den allgemeineren an die von Gott ausgehende Gewalt jedes Reiches, also der konkret religiöse Gedanke hinter einen mehr abstrakten und politischen zurück.[6]) Die Legende des mittleren Kreises enthält die mit der christlichen Weltanschauung gegebene politische Grundansicht von dem Ursprunge jeglicher Gewalt auf Erden. Die Betonung aber gerade dieses Gedankens wird verständlich, wenn man die Zeitverhältnisse im letzten Dritttheil des XII. Jahrh., unter denen unser Cyklus in's Dasein trat, berücksichtigt, nämlich den grofsen kirchenpolitischen Kampf während der Regierung von Friedrich Barbarossa.

In jenem Kampfe handelte es sich um die Frage, woher sich die Herrschaft des letzten der Weltreiche, des römischen, als deren Erbe und Träger sich der Kaiser im Mittelalter betrachtete, schreibe. Genauer formulirt lautete sie: Stammt die Macht des Kaisers direkt von Gott, oder wurde sie ihm übertragen durch das Oberhaupt der Kirche, durch den Papst? Je nach der Beantwortung der Frage trennten sich die Parteien.

Auf einem der zahlreichen Teppiche aus eben dieser Zeitperiode in der Abteikirche von St. Ulrich und Afra zu Augsburg, auf welchem die Gestalt des hl. Petrus zwischen den beiden anderen des Sacerdotium und Regnum schwebte, kam der päpstliche Standpunkt unverhüllt zum Ausdrucke, indem man Petrus die Legende gab: *Ecce gladij duo hic.*[7])

Aus dem Cyklus der Deckenbilder im Querschiffe von St. Emmeram läfst sich die Folgerung auf eine bestimmte zeitpolitische Richtung nicht ziehen. Erfolgversprechend scheint uns dagegen in dieser Beziehung eine im Schiff der gleichen Kirche nach Osten hin unmittelbar angrenzende Deckenmalerei entgegenzukommen. Unser Bericht macht über sie die folgende Mitteilung:

In Spera circa organum vbi Christus tradit Petro claves regni celorum (Math. 16) hec habentur

Ecclesie matris domui summi vice patris
Presidet a petra Petrus excellente cathedra.

Eine ideelle Vermittlung zwischen unserem Bilde und dem in Frage stehenden Cyklus enthalten die Textworte: „summi vice patris«. Der Alte an Tagen ist es, welcher von Ewigkeit her alles regiert, welcher den Sceptern ihr Dasein gibt und nimmt. Seine Stelle behauptet in kraft der Schlüsselübertragung durch Christus auf Erden der hl. Petrus. Allein wenn der weitere Gedanke der inschriftlichen Erklärung besagt: Petrus führe von einem überragenden Throne aus den Vorsitz über das Haus der Kirche, so läfst sich aus diesem

[6]) Eine eschatologische Deutung erscheint freilich in Rücksicht auf die Textworte »omnibus aufferet idem« nicht völlig ausgeschlossen.

[7]) Fr. Wilh. Wittwer »Catalogus abbatum monasterii ss. Udalrici et Afrae Augustensis« Archiv für d. Geschichte d. Bisthums Augsburg, (Augsburg 1859) 3, 139; vgl. Endres »Die Kirche der Heiligen Ulrich und Afra zu Augsburg« Zeitschrift des hist. Ver. f. Schwaben u. Neuburg, Jahrg. 22 (1896), 205.

Wortlaute für sich nicht ermessen, ob die Gewalt Petri rein kirchlicher Art sei oder ob sie mit dem höheren Geltungsbereiche für das Übernatürliche und Ewige auch das der Ordnung nach niedriger stehende Gebiet des Weltlichen und Zeitlichen umfasse. Mafsgebende Anhaltspunkte für die bestimmte Deutung der Emmeramischen Darstellungen müfsten in anderweitigen Dokumenten gesucht werden, welche uns in die Denkweise der Emmeramer jener Zeit einen Einblick gewährten. Denn es ist von unleugbarer Wichtigkeit, bei Darstellungen, welche die Beeinflussung durch zeitgeschichtliche Verhältnisse verraten, diese letzteren zur Erklärung mitheranzuziehen.

Der Kampf zwischen den Trägern der beiden Gewalten dauerte bekanntlich noch im XIII. u. XIV. Jahrh. in ungeminderter Kraft fort. Im XIII. Jahrh. führte er allmählich zur Ausgestaltung der mittelalterlichen Theorie vom Ursprung der Kaisergewalt. Hier war es, wo in den politischen Anschauungen des Mittelalters die Daniel'sche Prophetie ihre Rolle spielte. „Mit theologischen, historischen und juristischen Argumenten beweist man, dafs die römische Weltherrschaft in der Reihe der göttlich vorherbestimmten und vorherverkündeten Universalmonarchien das Schlufsglied bildet und schon in heidnischer Zeit trotz des vielfach entgegengesetzten Scheins in legitimer Weise erworben und geführt ist; dafs sodann das römische Reich durch Christi Geburt, Leben und Tod geheiligt und anerkannt, von Konstantin für eine Zeit zu den Griechen verlegt, endlich aber mit göttlichem Willen auf die Deutschen übertragen ist; dafs somit der römisch-deutsche Kaiser als unmittelbarer Rechtsnachfolger der Caesaren kraft göttlichen und menschlichen Rechts das imperium mundi besitzt, vermöge dessen alle Völker und Könige der Erde ihm von Rechts wegen unterworfen sind."[8])

Diese Gedanken besafsen eine allgemeine Anerkennung im Mittelalter. Die Meinungsverschiedenheit der Parteien trat erst zu Tage bei der Behandlung des Verhältnisses zwischen der geistlichen und weltlichen Gewalt und bei dem genaueren Aufweise des Ursprungs der kaiserlichen Gewalt. Die Vertreter der Lehre von der Coordination des sacerdotium und imperium liefsen die kaiserliche Gewalt ebenso wie die päpstliche unmittelbar von Gott ausgehen. Dagegen behaupteten die Anhänger der päpstlichen Partei die Einheitlichkeit des Prinzipates in der Hand des Papstes und die Unterordnung der weltlichen unter die geistliche Gewalt. Nur dadurch, so mufste folgerichtig gesagt werden, gelangte der Kaiser rechtlich in den Besitz seiner Gewalt, dafs sie ihm vom Papste übertragen wurde.

Hören wir, in welcher bestimmteren Form diese ganze Doktrin ungefähr um 1300 vorgetragen wurde. Ptolomaeus von Lucca, der Vollender des gewöhnlich unter dem Namen des hl. Thomas von Aquin gehenden Werkes *De regimine principum*, schildert hier im 12. Kapitel des 3. Buches die alten Weltreiche, auf welche die Daniel'sche Prophetie gedeutet wurde, das Assyrische, Medisch-Persische, Griechische, Macedonische, Römische, nach Abfolge und Dauer bis zu Kaiser Augustus. „Im zweiundvierzigsten Jahre seiner Regierung, so fährt er fort, nach Vollendung der siebzigsten Woche (nach Daniel) in seiner Herrschaft, nach dem Aufhören des Königthums und Priesterthums in Judäa, wird Christus geboren, welcher der wahre König und Priester und der wahre Monarch war, weshalb er nach seiner Auferstehung seinen Jüngern erscheinend sagte: „Mir ist alle Gewalt gegeben im Himmel und auf Erden."[9])

„Da nun ihm (Christus), so bemerkte, den Gedankengang vorausnehmend, das 10. Kapitel des gleichen Buches, nach seiner Menschheit alle Gewalt übertragen wurde, so teilte er die genannte Gewalt seinem Stellvertreter mit, indem er sprach: „Ich sage dir, dafs du bist Petrus, und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen und dir werde ich geben die Schlüssel des Himmelreichs." Damit sei dem hl. Petrus und seinen Nachfolgtrn eine Fülle von Gewalt übertragen worden, welche naturgemäfs nicht nur die geistliche, sondern auch

[8]) Gierke, »Das deutsche Genossenschaftsrecht«, Berlin 1881, 3, 541 f.

[9]) in quadragesimo secundo anno sui regiminis completa septuagesima hebdomada secundum Daniel sui dominii cessante regno et sacerdotio in Judaea, nascitur Christus, qui fuit verus Rex et Sacerdos et verus Monarcha; unde post resurrectionem suam apparens discipulis suis dixit: „Data est mihi omnis potestas in coelo et in terra." S. Thomae Aquin. »De regimine principum« 3, 12, ed. Parm. (1805) tom. 16 p. 262,

die weltliche umfasse, was ausführlich dargelegt wird.[10])

Dieses war die machtvolle Erscheinung, in welcher der Vicarius Christi, der hl. Petrus, in der Vorstellung nicht nur einzelner, sondern des gröfsten Theiles der Gläubigen während der grofsen kirchenpolitischen Kämpfe des Mittelalters lebte. Treten wir mit dieser Vorstellung an den Regensburger Dom heran, der sich mitten in der Zeit des Kampfes in neuem Glanze zur Ehre des Apostelfürsten erhob, stellen wir uns vor seine Façade, deren Fundamente und Untergeschofs, deren bestimmender Gedanke noch dem XIV. Jahrh. angehören, und welche vor allem dazu ausersehen war, die Ehre des Hausherren, des Patrones des Domes, vor aller Welt kundzuthun. Sein Bild mit den Zeichen seiner Machtfülle, den beiden Schlüsseln in der Rechten, der dreifachen Tiara in der Linken, steht im idealen Mittelpunkte der ganzen Façade, an dem Mittelpfosten der Doppelpforte des Portales. Auf ihn als den Apostelfürsten, als den Stellvertreter Jesu Christi, als das sichtbare Oberhaupt der Kirche münden alle Gedanken der Bilderreihen im Untergeschosse der Façade ein, so der Cyklus der Kirchenlehrer, der Apostel und Evangelisten, der Zeugen der Urkirche, ferner der Mariencyklus und die alttestamentlichen Gestalten, sofern sie die nächste und entferntere Vorgeschichte Christi erzählen und sofern namentlich Maria selbst als Typus der Kirche aufgefafst wurde.[11]) Nicht minder wenden sich nun aber auch die 4 reitenden Könige diesem idealen Centrum zu. Schon ihre Aufstellung in der Mitte der Geschofshöhe, wodurch sie noch überragt werden durch die Bekrönung des Portales, nachdem sie sich mit ihren Thieren hinbewegen, verräth deutlich diese Beziehung.[12]) Welches ist nun aber nach dem im Vorausgehenden Gesagten ihre Bedeutung? Offenbar soll durch sie mit besonderem Nachdrucke auf die Fülle von Petri aus Gott stammender, durch die Providenz in der ganzen vorausgehenden Menschheitsentwickelung vorherbestimmten Machtvollkommenheit hingewiesen werden. Also nicht nur den Gedanken an das Messianische Reich im Allgemeinen sind sie zu wecken berufen, sie erinnern vielmehr der mittelalterlichen Denkweise entsprechend daran, dafs nach göttlicher Vorherbestimmung dem Stellvertreter Jesu Christi auf Erden wie die höchste geistliche so auch die höchste und zwar allumfassende weltliche Macht anheimgegeben wurde.

Wir brauchen uns gar nicht zu wundern, einen Hinweis auch auf die weltliche Macht des Papstthumes in unseren Façadenbildern zu erkennen. Denn abgesehen von abstraktphilosophischen Erwägungen und historischen Thatsachen stützte sich die Annahme einer allgemeinen Superiorität der päpstlichen Gewalt vor allem auf theologisch-exegetische Beweisgründe.

Dagegen könnte die Frage erhoben werden, ob in dem mafsgebenden Kreise des Regensburger Domklerus zur Zeit der Errichtung jenes Façadentheiles die für die obige Interpretation der Façadenbilder vorauszusetzende kirchenpolitische Stimmung bestanden habe. Unter der Regierung Ludwigs des Bayern beispielsweise würde ein politisch kaiserlich gesinnter Bischof und Klerus wahrscheinlich eine Anspielung auf die weltliche Oberhoheit des Papstes vermieden haben.

Wir sind im Stande jene Frage in befriedigender Weise zu lösen. Den Schlüssel hierzu bietet uns die Chronologie der einzelnen Bauperioden an der Façade. Sicher ist, dafs das Untergeschofs des Südthurmes einschliefslich der beiden südlichen Façadenpfeiler von den vierziger bis zu den siebziger Jahren des XIV. Jahrh. und zwar wenigstens bis zur Galleriehöhe emporwuchs. In den achtziger Jahren konnte sodann der Nordthurm fundamentirt und weiterhin auch mit der Aufführung des originellen Prachtportales zwischen den beiden Thürmen begonnen werden.

Von grofser Wichtigkeit für unsere Untersuchung ist die angegebene Bauzeit des ersten Geschosses vom Südthurme (ungefähr 1340 bis 1370). Ganz unbestreitbar gehören nämlich ihrem Stilcharakter nach jener Zeit auch die

---

[10]) Cum enim eodem (Christo) secundum suam humanitatem omnis sit collata potestas, dictam potestatem suo communicavit vicario, cum dixit: „Ego dico tibi, quia tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam et tibi dabo claves regni caelorum.“ Ib. 3, 10, p. 258.

[11]) Vgl. meinen Aufsatz „Das Domportal in Regensburg“ in dieser Zeitschrift, Jahrg. VI (1894), 278.

[12]) Auf Fig. 1 der meinem soeben citirten Aufsatze beigegebenen Abbildungen sind zwei der Könige sichtbar. Die Reproduktion gibt noch die alten schadhaften Skulpturen, welche nunmehr ersetzt sind. Die alten Bilder fanden im Domkreuzgang Aufstellung.

Konsolen und Baldachine der Strebepfeiler an, welche für die Reiterfiguren bestimmt waren, mochten auch diese selbst erst zu einer späteren Zeit ausgeführt und an ihrem Orte aufgestellt worden sein. Daraus geht hervor, dafs bei der Bauleitung schon seit der Mitte des XIV. Jahrh. Klarheit bestand bezüglich dieses Theils der figuralen Ausstattung der Façade. Ja, wir haben Grund anzunehmen, dafs in jener Bauperiode, wo, wie es scheint, nicht ohne alles Schwanken die endgiltige Entscheidung über die Eigenart und die wesentlichen architektonischen Bestandtheile wenigstens des ersten Façadengeschosses getroffen wurde, der Plan zu den Reiterfiguren entstand. So lange nämlich die Architektur in ihren Grundzügen nicht bestimmt war, war weder ein Anlafs noch die Möglichkeit gegeben, eine genauere bildnerische Belebung der einzelnen Bauglieder festzusetzen.

Halten wir nun aber ungefähr die Mitte des XIV. Jahrh. als die Zeit fest, wo der Regensburger Domfaçade jener kirchenpolitische Zug ursprünglich zugedacht worden war, und fragen wir nach dem intellektuellen Urheber des Planes, so begegnen uns in der That weder früher noch später Mitglieder des Domklerus, deren Denk- und Gesinnungsart sich mehr zur Urheberschaft eines solchen Planes eignen würde, als gerade in jener Periode. Damals ragte nämlich aus dem Domklerus hervor Konrad von Heimberg, welcher in der Folge (1368—1381) den Stuhl des hl. Wolfgang innehatte und der sich durch seine kirchen- und papsttreue Gesinnung ganz besonders auszeichnete.[13]) Noch mehr aber fesselt unseren Blick dessen gleichgesinnter Standesgenosse und Freund, der berühmte Polyhistor Konrad von Megenberg (Conradus de Monte puellarum). Dieser vielgewanderte und vielbewanderte Mann, der sich dereinst zu Paris den Magistergrad erworben und daselbst wie später zu Wien gelehrt und hier als Rektor der Stephansschule gewirkt hatte, war im Jahre 1342 in den Besitz eines Kanonikates des Regensburger Domstiftes gelangt, das er bis zu seinem Tode (1379) innehatte.[14]) In dieser Stellung entfaltete er eine weitverzweigte einflufsreiche Thätigkeit als zeitweiliger Pfarrer der Dompfarrei, als „Rathgeber in der Stadt Diensten", als glücklicher Sachwalter des Emmeramsklosters von Regensburg am päpstlichen Hofe zu Avignon. Ein unvergängliches Denkmal setzte er sich durch die Veröffentlichung seines »Buches der Natur«, der ersten deutschen Naturgeschichte.

Vergessen wir für die Zwecke unserer Untersuchung nicht, dafs seine Wirksamkeit im Domkapitel zu Regensburg 1342—1374 genau mit der Bauperiode des südlichen Theiles der Domfaçade zusammenfällt. Männer von seiner geistigen Begabung und Bedeutung bleiben kaum je einmal in einem verhältnifsmäfsig kleinen Gemeinwesen den wirklich grofsen, die Allgemeinheit interessirenden Angelegenheiten, wie es in Regensburg der Dombau war, fernestehen. Dazu kommt, dafs er dem berufenen Rate jener angehörte, welche über die Bauangelegenheit zu entscheiden hatten. Nun aber stand seine Feder auch im Dienste der politischen Fragen seiner Zeit. Gerade aus seiner politisch-publizistischen Thätigkeit tönt uns die Stimme entgegen, deren Wiederhall wir in dem kirchenpolitischen Thema der Domfaçade verkörpert sehen. In einer eigenen Schrift wendet er sich gegen Wilhelm von Occam, welcher bekanntlich die Selbstständigkeit und Unabhängigkeit der weltlichen Gewalt von der des Papstes verfocht. In einer anderen mit dem Titel: *De translatione imperii* sucht er seine Anschauungen über den Ursprung der kaiserlichen Gewalt und zwar im bewufsten Gegensatze zu einem ihm sonst befreundeten, kaiserlich gesinnten, Publizisten der Zeit, dem Bamberger Bischof Lupold von Bebenberg, als berechtigt nachzuweisen. Darnach beruht die Gewalt des Kaisers auf der Uebertragung durch den Papst. Und zwar habe der Papt das imperium, indem er es Karl dem Grofsen und in seiner Person auf die Franken und alle Deutschen übertrug, in aller Form Rechtens (regulariter), nicht blofs zufällig (casualiter) vergeben. Denn jure divino komme dem hl. Petrus und seinen Nachfolgern, wie Konrad mit einer Reihe zum Theil seit zwei Jahrhunderten päpstlicherseits verwendeter Beweisgründe darzulegen sucht, nicht nur die höchste geistliche, sondern auch die höchste weltliche Gewalt zu. Auf der Uebertragung des imperiums an die Deutschen beruhe auch das Wahlrecht des Kurfürstenkollegiums. Aber der von den Kurfürsten Erwählte habe erst nach päpstlicher Bestätigung das Recht, sich König

[13]) Janner »Geschichte der Bischöfe von Regensburg«, Regensburg 1886, 3, 284.

[14]) Ueber Konrad v. Megenberg vgl. Wetzer u. Welte's »Kirchenlexikon« (2) 7, 955 ff.

der Römer zu nennen, und erst durch die Kaiserkrönung trete er in den Besitz seiner weltumspannenden Herrschaft.[15])

Sollte es Konrad, welcher für eine solche Machtstellung des Römischen Stuhles mit aller Entschiedenheit auch gegenüber einem Bischof, ja gegenüber dem Kaiser selbst eintrat,[16]) versäumt haben, dieser Auffassung vom Prinzipate Petri dort Zeugnifs zu geben, wo sich eine so günstige Gelegenheit darbot, wie bei der Ausgestaltung der Façade des Regensburger Petersdomes? Wenn es also zu seiner Zeit die Frage zu entscheiden galt, in welcher Form die Façade den Ruhm des hl. Petrus verkünden sollte, so werden wir aus seinem Munde vor Allem das mafsgebende Votum erwarten über die Betonung jenes Ruhmestitels, den gerade der Widerspruch der Zeit dem Anhänger einer papstfreundlichen Kirchenpolitik um so kostbarer erscheinen liefs. Wohl mochte an die Ausführung der Königsgestalten, welche den von der Providenz vorausbestimmten Weg im Uebergange der Weltherrschaft auf den Träger der Tiara andeuten sollten, erst einige Jahrzehnte nach dem Tode Konrads geschritten worden sein. Die Zeit ihres thatsächlichen Ursprungs bildet keinen Beweis gegen eine weiter vorausliegende intellektuelle Urheberschaft. Selbst in unserem rascher bauenden Zeitalter zeigt zuweilen der Plan eines Meisters in seiner Vollendung, was noch nach Decennien einer thatsächlichen Vollendung entgegenharrt.

Ein zweifaches ist es also, worauf die letzten Ausführungen hinauslaufen: einmal, dafs in dem Façadenschmuck des Regensburger Domes, sofern er den hl. Petrus im Vollbesitze seiner Gewalt, nicht nur der geistlichen, sondern auch der weltlichen, darstellt, ein kirchenpolitischer Gedanke des Mittelalters zum Ausdrucke kommt; sodann, dafs die Urheberschaft gerade dieses Gedankens in die Zeit und vielleicht auf die Person des berühmten Regensburger Domherrn Konrad von Megenberg zurückweist.

Mit dieser Deutung der Reiterfiguren, wie mit der vorausgehenden Aufzeigung einer ähnlichen Darstellung zu St. Emmeram in Regensburg wollte der Verfasser der Anregung nachkommen, welche Domdekan Dr. Jacob in seinem eingangs erwähnten verdienstvollen Aufsatz gegeben hatte.

Regensburg. J. A. Endres.

[15]) Die beiden noch ungedruckten Schriften Konrads v. Megenberg enthält Cod. 269 der Königl. Bibliothek zu Eichstätt p. 409—483. Durch die Güte meines Herrn Kollegen Romstöck in Eichstätt konnte ich sie einsehen. Mittheilungen darüber finden sich bei Höfler »Aus Avignon«, Prag 1868, 24—31: „Die Schriften Konrads von Megenberg".

[16]) Die zuletzt genannte Schrift Konrads ist an Kaiser Karl IV. gerichtet.

Neuer gestickter Chorkappenschild.

(Mit Abbildung.)



Bei dem starken und vielfachen Begehr nach durchaus würdigen, also soliden und gefälligen Paramenten bilden hinsichtlich des Dekors die gewebten Kölner Borten, die entweder gar keiner oder nur verhältnifsmäfsig geringer Nachhülfe durch die Nadel bedürfen, einen vortrefflichen Ersatz für die Stickerei, deren ausreichende Beschaffung durch die vorhandenen Kräfte auch nicht annähernd bewerkstelligt werden könnte. Dennoch werden ihre Gebilde stets die Spitze behaupten, und an ihre besten Leistungen werden die gewebten Borten weder hinsichtlich der Mannigfaltigkeit, noch der Zeichnung und der Wirkung heranreichen. Wo daher die Mittel es gestatten und durchaus geschulte Stickerinnen zur Verfügung stehen, empfiehlt es sich, diese für die Anfertigung von Festtagsgewändern in Anspruch zu nehmen und dafür auch die Kosten guter Zeichnungen nicht zu scheuen. Freilich fehlt es für solche fast noch mehr an den geübten Händen, und eine gewisse Erleichterung ist in dieser Beziehung auch erst zu erwarten, wenn die Stickerinnen sich zugleich die Fertigkeit für die Herstellung der Entwürfe, nicht nur der ornamentalen, sondern auch der figuralen, angeeignet haben. Je mehr hier Entwurf und Ausführung in derselben Hand liegen, um so mehr wird auch jener auf die Technik Rücksicht nehmen, ohne welche eine vollkommene Leistung nicht möglich ist. Jedenfalls mufs der Zeichner wissen, was die Nadel zu leisten vermag, und seinen Entwurf entsprechend einrichten. Dieser

darf eigentlich auch, wenn die Wirkung eine feierliche sein soll, der architektonischen Einfassungen und Bekrönungen nicht entbehren, welche im späten Mittelalter als der Glanzzeit der Nadelmalerei so stark betont sind. Je kräftiger und glänzender die Säulen und Baldachine sich geltend machen, um so geschlossener werden die Figuren wirken, die in ihren Verhältnissen und Bewegungen den modernen Anforderungen recht wohl angepafst werden können, ohne mit der Architektur in Konflikt zu gerathen, oder ihren Flächencharakter einzubüfsen.

Dafs im alten Rahmen diesen neuen Ansprüchen vollkommen genügt werden kann, beweist der für die Marienkirche in Neufs von Otto Mengelberg gezeichnete, von Frl. Minna Peters ausgeführte Chormantel-Schmuck, von dessen Schild (ohne die Fransenverbrähmung 55 *cm* hoch, 54 *cm* breit) hier photographische Abbildung beigegeben ist.



Neuer gestickter Chorkappenschild

Derselbe stellt in spätgothischer Stilisirung die heilige Familie dar, nicht in genrehafter Auffassung, wie sie sich für eine Chorkappe minder eignen würde, sondern in feierlicher Haltung, für welche sich namentlich das Sedile empfahl, auf welchem Maria und Joseph sitzen, das Jesuskind steht, sie überragend und segnend. Diese abgerundete Gruppe gliedert sich in ihrer Breitenwirkung dem Raume vortrefflich ein und

ihre Unterordnung unter den in der Mitte perspektivisch vortretenden Baldachin läfst sie als ein erhabenes Andachtsbild erscheinen. Das Sedile ist in eine Halle auf einen bunten Fliesenboden gesetzt in der Naturfarbe des Steines, mit etwas starken grünen Lasuren. Auf ihm, vielmehr auf dem zu beiden Seiten bemerkbaren bräunlichen Kissen sitzen in weiten bauschigen Gewändern die Gottesmutter, die gesenkten Hauptes mit dem linken Arm ihr Kind umfafst, und der hl. Joseph, der in andachtsvoller Geberde den Segen empfängt. Maria hat rothes Untergewand und bläulichen, durch weifsliche Lichter gehobenen Mantel, dessen gelbliches Futter gute Kontraste schafft. Die grünliche Borte ist durch Goldfäden gemustert und erhöht die glänzende Wirkung mit dem goldenen Gürtel und der grofsen Spange. Unter dem violetten Schleier quellen die blonden Haare hervor und ein tellerförmiger Strahlennimbus umgibt das grisailleartig kolorirte Antlitz. Ganz ähnlich ist die Figur des hl. Joseph behandelt, dessen Tunika und Mantel dieselbe grüne Färbung zeigen, aber in starker Abwechselung mit violettem Futter und breiter, rother, goldübersponnener Bordüre. Das Rosakleidchen des göttlichen Heilandes bildet, durch feine Höhenlichtungen gemildert, den Mittel- und Glanzpunkt mit dem frischen Gesichtchen, welches den übernatürlichen Ansprüchen vollkommen gerecht wird. Die drei goldigen Nimben mit ihrer perlengestickten Einfassung heben sich vortrefflich von dem pfauenblauen gewebten Repsgrunde ab, welcher die Hinterlage der ganzen Darstellung bildet und deshalb an mancherlei Stellen hervortritt, in der Architektur mehr als nöthig, denn die beiden Seitenfenster hätten wohl besser einen Silberton erhalten, die obere Blendenreihe röthliche Färbung. Uebrigens ist die vorzüglich gezeichnete Architektur mit vollendeter Technik ganz durch Goldfäden gebildet und zwar in den Tiefen vermittels des Anlegeverfahrens, in den tragenden Gliedern mit Hülfe des Korbstichs, in den ornamentalen Parthien vermöge der Bouillonmanier. Diese glänzenden Techniken schaffen hier, dank der korrektesten Ausführung, eine wunderbare Wirkung, welche nur auf diesem schwierigen Wege zu erreichen ist und für die es keinerlei irgendwie ebenbürtigen Ersatz gibt. Auch die Kölner Borte, so hohes Lob sie sonst verdient, findet hier ihre Grenze. Diese Techniken kommen an der Gruppenstickerei nur ganz vereinzelt vor, z. B. an dem Lilienstengel des hl. Joseph; sie ist vielmehr ganz im haute-lisse-Stich ausgeführt mit Ausnahme des Fliesenbodens und des Neufser Wappens, die im Plattstich gehalten sind. Die Karnationstheile verdanken ihren feineren Effekt dem Gebrauche der erst in der Arbeit etwas zu drehenden Haarseide, die übrigen Parthien ihre kräftigere Wirkung dem doppelt gedrehten filoflosse-Faden, wie der ungewöhnlichen Verwendung des Modellirstichs. Diese dem früheren Mittelalter sehr geläufige, in der Spätzeit desselben verlassene Stichart, das sogen. opus anglicanum, hat den Vorzug, durch das geschlossene System des konzentrischen Auftrages den einzelnen Theilen um so mehr Geltung zu verschaffen und so die Schattenbildung zu verstärken. Die etwas unruhige Stimmung, welche dadurch hervorgerufen werden kann, pflegt durch die Zeit und ihre mildernde Tönung allmählig ausgeglichen zu werden.

Diesem Schild entsprechen in der Zeichnung und Technik die beiden 145 *cm* langen, 15 *cm* breiten Stäbe, welche st. laurentius, st. heinrich, st. ludwig einerseits, st. catharina, st. margaret, st. agnes andererseits als Standfiguren darstellen, jede von einem kräftigen Goldbaldachin bekrönt und mit der goldenen Namensbezeichnung in Minuskelschrift als Sockelband versehen. Ueberall bildet wiederum die blaue Repsseide den Hintergrund, auch den hinter jeder Figur bis zu ihrer Kopfhöhe gespannten Teppich beherrschend, der durch rautenförmig aufgeheftete Goldfäden gegliedert ist, bis er unten in den blau und weifs, oder grün und roth gemusterten Fliesenboden übergeht. Der hl. Laurentius in weifser Albe und rother Dalmatik hält mit der Linken den Rost; der hl. Heinrich in stahlblauer Rüstung und grünem Pluviale trägt auf dem Haupt die Bügelkrone, auf der Linken das Modell des Bamberger Domes, in der Rechten das Schwert; der hl. Ludwig trägt silberne Tuniken, rothen Kaisermantel, die Lilienkrone, und hält mit der Linken das Scepter, mit der Rechten auf grünem Kissen die goldene Dornenkrone. Die hl. Katharina ist in weifses Kleid und röthlichen Mantel gehüllt, St. Margaretha in weifsliche Tunika und grünes Obergewand, St. Agnes fast ganz weifs kostümirt, und alle sind

mit entsprechendem Kopfschmuck versehen und auch durch ihre Attribute kenntlich gemacht.

Die farbige Wirkung, die gerade bei Stickereien eigene Schwierigkeiten bietet, ist hier Dank der richtigen Vertheilung, Dank den geschickten Lichthöhungen, Dank der diskreten Goldanwendung eine ganz harmonische und zu ihr stimmt der Brokatellstoff, der das bekannte Hirschmuster auf weifsem Fond in goldgelber Färbung zeigt.

Im Geiste des späten Mittelalters gehalten hinsichtlich der Zeichnung wie der Technik, erscheint dieser Chormantel dennoch als ein modernes Kirchengewand, allen Ansprüchen vollkommen genügend, die an dasselbe gestellt werden dürfen, daher als eine musterhafte Leistung. Schnütgen.

Bücherschau.

De St. Janskerk te 's Hertogenbosch. Uitgave van T. H. Ytsma 's Hertogenbosch. Druk van H. Kleinmann & Cie., Haarlem.

Der Dom zu Herzogenbusch, von 1418 bis 1517 gebaut, zeichnet sich durch seine Gröfse, seine harmonischen Verhältnisse, durch den Reichthum und die Schönheit seiner Formen aus, und auch seine Innenausstattung mit Erzeugnissen der Plastik und Malerei ist von ganz besonderer Bedeutung. Er verdient es daher in höchstem Mafse, durch gute Abbildungen weithin bekannt gemacht zu werden in den Kreisen der Baumeister und Kunstforscher, namentlich der Bildhauer und Maler. Für diesen Zweck haben der Verlag von Ytsma und die Lichtdruckanstalt von Kleinmann zusammengewirkt und ein musterhaftes Werk in Grofs-Folio geschaffen, welches 24 vortreffliche Tafeln umfafst und eine kurze Einleitung des Baumeisters Hezenmans in holländischer und französischer Sprache, die auch auf den knappen Unterschriften der Tafeln nebeneinander erscheinen. An vollständigen Architekturaufnahmen fehlt es nicht, aber sie treten in den Hintergrund gegenüber den Schmuckformen, wie sie vornehmlich an den reichen Portalen, aber auch an den Strebepfeilern und bis hoch hinauf zu den Dachgiebeln in die Erscheinung treten. Den mannigfaltigen Aufsenbildern entsprechen die Innenansichten mit ihren Triforien, Figuren, Baldachinen, mit ihren Wandgemälden und ungewöhnlich grofsartigen Möbeln, von denen das Chorgestühl, der gegossene Taufbrunnen und Kronleuchter der Gothik, die mächtige Orgel und Kanzel der Renaissance angehören. Da an dem gewaltigen Bauwerk und seiner Ausstattung der Restaurationseifer weidlich sich bethätigt hat, so fehlt es nicht an Ergänzungen und Erneuerungen, von denen einzelne so geschickt behandelt sind, dafs sie nicht so leicht sich zu erkennen geben. Es hätte sich daher eine Andeutung hinsichtlich der restaurirten Parthien empfohlen, wie überhaupt dem Texte eine geringere Einschränkung zu wünschen wäre. Der Schmuck des Umschlages steht zu den Formen des Inhaltes im schroffsten Gegensatz. — Uebrigens wäre den beiden tüchtigen Geschäftsfirmen die weitere Gemeinsamkeit für ähnliche Veröffentlichungen sehr zu gönnen, z. B. des Domes zu Utrech, der Kirchen von Arnheim, Deventer, Zütphen. Schnütgen.

Berühmte Kunststätten. Nr. 8. Prag. Von Joseph Neuwirth. Mit 119 Abbildungen. Leipzig 1901. Seemann. (Preis 4 Mk.)

Um die Kunstgeschichte Böhmens hat sich in unseren Tagen die gröfsten Verdienste erworben Joseph Neuwirth, und Keiner war kompetenter als er, das reiche und glänzende Bild des Kunstschaffens in Prag in dem engen Rahmen zu bieten, den die „berühmten Kunststätten" verlangen. In fortlaufender, formvollendeter Darlegung gibt er auf 139 Seiten, von denen die meisten illustrirt sind, einen Ueberblick über die kunstgeschichtliche Entwicklung dieser durch ihre Lage und ihre Monumente ausgezeichneten Stadt. Zuerst werden die kunstgeschichtlichen Notizen geboten, sodann die Denkmäler beschrieben, zumeist die der Architektur, die vom XII. Jahrh. an ein geschlossenes Bild der Entwicklung zeigen in einer gewissen glücklichen Abhängigkeit von Deutschland und Italien, jedoch mit einer eigenen Formensprache. Aber auch die Erzeugnisse der Plastik werden vorgeführt, die ornamentalen und die figürlichen, die hier zu hoher Vollendung gediehen sind, wenn auch nicht zu der Eigenart, welche die Werke der Malerei auszeichnet. Diese erreichte schon im XIV. Jahrh. eine hohe Stufe der Vollendung, und zahlreiche Ueberreste in Prag und namentlich in der benachbarten Burg Karlstein legen davon glänzendes Zeugnifs ab im Bunde mit den Miniaturen, welche diesen herrlich gepflegten Kunstzweig noch weiter zurückverfolgen lassen. Auch in den letzten Jahrhunderten hat die Baukunst in Prag sich mächtig und glanzvoll entfaltet bis in unsere Tage, im Verein mit ihr die Plastik, so dafs die Wanderung auf die Burg und durch die Strafsen überaus anregend und belehrend ist, zumal an der Hand eines so trefflichen Führers, der überall den Steinen den Mund zu öffnen versteht zur Enthüllung ihrer Entstehung, ihrer Bedeutung, ihrer Schicksale.

Schnütgen.

Die Sammlung des Königlich Sächsischen Alterthumsvereins zu Dresden in ihren Hauptwerken. 100 Blatt in Lichtdruck. Herausgegeben im Auftrage des Königlich Sächsischen Alterthumsvereins von Otto Wanckel. Text von Dr. Eduard Flechsig. Selbstverl. Dresden 1900.

Das Museum im Palais des Grofsen Gartens zu Dresden, welches sich seit seiner Gründung im Jahre 1841 vornehmlich aus kirchlichem Besitz rekrutirt hatte, war über den engen Kreis der Kunstforscher hinaus wenig bekannt geworden. Dasselbe besitzt aber so viele, namentlich dem späten Mittelalter entstammenden Kunstgegenstände, die vornehmlich in Figuren und Schnitzwerken bestehen, dafs die Veröffentlichung derselben drängte. Sie ist endlich in durchaus würdiger und wissenschaftlich befriedigender Weise erfolgt, und wie die 100 vortrefflichen Kleinfolio-Tafeln, aus denen sie besteht, eine erhebliche Bereicherung des gothischen Bilderschatzes darstellen, so enthält der Text nicht nur brauchbare Erklärungen, sondern auch recht schätzenswerthe Vorarbeiten für die Feststellung der sächsischen Bildhauer, die bisher so zu sagen gänzlich unbekannt, in bestimmte Gruppen geschieden werden. Hierfür war es von Wichtigkeit, dafs fast von allen Gegenständen die Fundstätten bekannt sind, also die grösseren und kleineren Kirchen, für die sie ausgeführt wurden, so dafs auch noch urkundliche Notizen über die Meister mit Sicherheit zu erwarten sind. Die Bezirke von Freiberg, Leipzig, Altenburg, Chemnitz, Dresden, Meifsen, Grofsenhain, Kamenz haben die meisten Beiträge geliefert, die fast sämmtlich in Altarschreinen und dazu gehörigen Figuren bestehen, und die Analyse, der sie unterworfen werden, führt zu Schulen, die weiter verfolgt werden müssen, um den Ring zum vollständigen System zu schliefsen. Der Verfasser bewährt hierbei einen scharfen Blick, und hinsichtlich der stilistischen Beurtheilung und darauf begründeter Datirung wie Attribuirung wird ihm im Allgemeinen zugestimmt werden dürfen. Am werthvollsten ist die spätromanische Triumphkreuzgruppe aus dem Dom zu Freiberg, aus dem auch noch mehrere gute spätgothische Statuen stammen. Ganz besondere Beachtung verdienen auch die drei Flügelaltäre aus Eutritzsch (von denen aber der ältere kaum noch in das XIV. Jahrh. zurückreichen dürfte), sowie die spätgothischen Flügelaltäre aus Meifsen, Grofsschirma, Kamenz, Lomnitz, die beiden Pulthalter aus Ebersdorf und verschiedene der zahlreichen Einzelfiguren, unter denen nur wenige unbedeutende Exemplare. Das hochgothische gestickte Antipendium aus Pirna, wohl im Anschlusse an ein gemaltes ausgeführt, hat einen hohen antiquarischen. technischen, vorbildlichen Werth, und das spätgothische Monstranzfutteral in geschnittenem Leder aus Chemnitz ist eine Rarität ersten Ranges. — Also eine Publikation, die vollen Beifall verdient! Schnütgen.

Allgemeines Künstler-Lexikon, III. Auflage von Singer. Verlag von Rütten & Loening in Frankfurt a. M.

Von diesem sind seit dem letzten Referat in Bd. XI Sp. 285 die beiden Halbbände VII und VIII erschienen, welche wiederum mit der gröfsten Sorgfalt bearbeitet sind. Obwohl das Werk bis zum Namen Vezzo gediehen ist, werden noch zwei Halbbände folgen, da ein bedeutender, im Manuscript fast abgeschlossener Nachtrag vorgesehen ist. Etwaige Beiträge zu demselben sind also dringlicher Art. Der einzige, der unsererseits geleistet werden kann, besteht in dem (vielleicht überflüssigen) Hinweise auf den Maler Marcellius Koffermans; dessen Name sich auf einem von Robinson veröffentlichten Gemälde mit der Jahreszahl 1568 findet. Seine Marke, eine Fliege, zeigen mehrere Porträts, eines im Museum zu Brüssel, ein zweites im Kölner Kunsthandel mit dem Datum 1524. Ein anderes Porträt aus 1537, ebenfalls im Brüsseler Museum, stammt aus der Sammlung Weyer in Köln, in der es als Barthel Bruyn galt. Dem Anscheine nach ist seine Heimath am Niederrhein zu suchen und bei seiner langen Lebensdauer für seinen Namen wohl noch manche Zuweisung zu erwarten. A.

Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst. Eine Jubiläumsgabe für das deutsche Volk von Dr. J. E. Weis-Liebersdorf. In zwei Theilen. Mit über 100 Illustrationen nach Originalphotographien. I. Theil. München 1901. Allgem. Verlagsgesellschaft. (Preis Mk. 5).

Im Anschlusse an das Jubeljahr 1500 wurden für den Kreuzgang des Katharinenklosters in Augsburg von den Malern Hans Holbein dem Aelteren, Hans Burgkmair und L(eo) F(ars) 1499 bis 1504 die sieben Hauptkirchen Roms in reicher phantastischer Umgebung biblischer Szenen ausgeführt. Diese durch die Säkularisation mit der Kirche in den Staatsbesitz übergegangenen „Basilikenbilder" macht der Verfasser zum Gegenstande einer nicht nur sehr zeitgemäfsen, sondern auch sehr gründlichen und anregenden Studie, von welcher hier der erste, durch 57 vortreffliche, meist noch nicht veröffentlichte Abbildungen illustrirte Theil vorliegt. Das I. Kapitel behandelt das Jubeljahr 1500 und die goldene Pforte, zur Vorbereitung, Anordnung, Einrichtung des Jubiläums durch Papst Alexander VI. zahlreiche Beiträge liefernd und zur Ausdehnung desselben im Jahre 1501 auf den christlichen Erdkreis, speziell auf Deutschland überleitend. Das II. Kapitel beschäftigt sich mit Augsburg um 1500, seinen Kultur- und Kunstverhältnissen, mit dem Katharinenkloster und seiner Stellung, mit den Basilikenbildern, ihrem Ursprung, ihrem Zweck, ihrer Geschichte. Das III. Kapitel ist dem Hauptkünstler Hans Holbein dem Aelteren (1473—1524), seiner Entwicklung, seiner Charakteristik u. s. w. gewidmet, und das Basilikabild Santa Maria Maggiore wird einer eingehenden Beschreibung unterworfen in Verbindung mit vielfachen höchst instruktiven Untersuchungen über Legenden, deren Ursprung und Bedeutung, über verschiedene Heilige und deren Darstellung. Das IV. Kapitel endlich behandelt die Paulusbasilika, die nach einer interessanten ikonographischen Prüfung hinsichtlich ihrer malerischen und künstlerischen Bedeutung dargelegt wird im Zusammenhang mit einer geistreichen Erörterung über das Ideal des Schönen und das Problem des Häfslichen bei Holbein. — Mithin hat der Verfasser seine Aufgabe sehr weit gefafst und dadurch seinem gerade augenblicklich sehr angebrachten Buche einen weiten Interessentenkreis gesichert, welcher dem bis Ostern zu erwartenden Abschlufs desselben mit Spannung entgegensehen wird. B.



